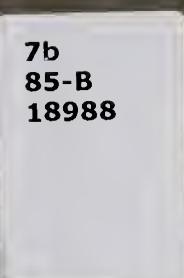
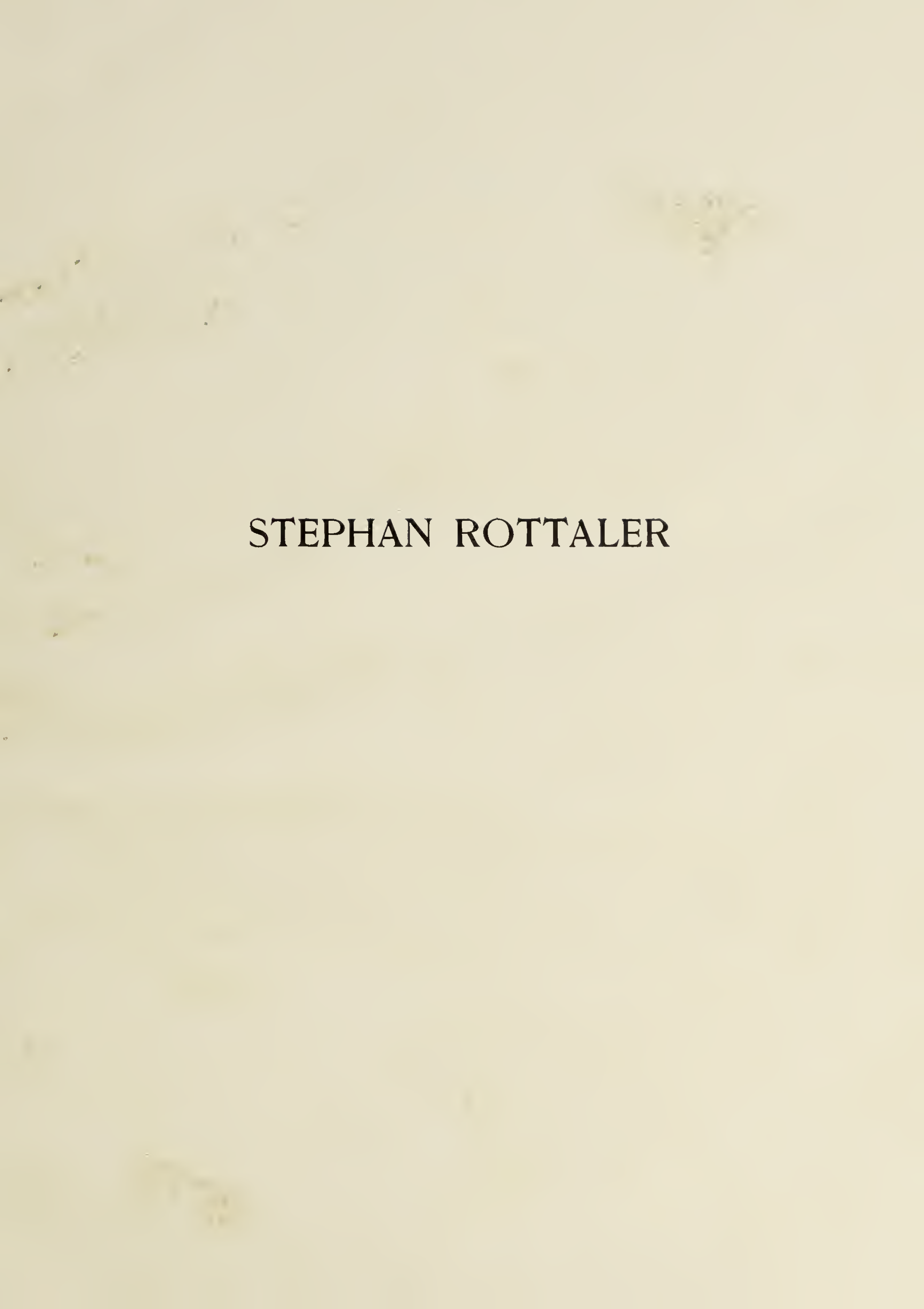








STEPHAN ROTTALER



STEPHAN ROTTALER

EIN BILDHAUER DER FRÜH-RENAISSANCE IN ALTBAYERN

VON PHILIPP MARIA HALM

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
MÜNCHEN 1908

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey, München



MEINER FRAU



INHALT





EINLEITUNG

Unser Wissen von deutscher Plastik ist Stückwerk. Lange Jahre hindurch klammerte sich die Forschung stets an dieselben Gruppen und Namen, und so entstanden nur einzelne üppige Oasen in weiten Wüsten. Erst die letzten Jahre nahmen sich der unbekannten Gebiete mit regerem Interesse an und erschlossen uns reiche, unerwartete Schätze. Was uns auch fürderhin not tut, um eine Geschichte der deutschen Plastik in strenger Wissenschaftlichkeit aufzubauen, sind Einzeluntersuchungen, Bausteine.

Das Gebiet dieser Abhandlung ist sachlich und auch territorial betrachtet im wesentlichen kunstgeschichtliches Neuland, ein kleiner Bezirk, Freising, Moosburg und Ingolstadt, ausgenommen. Für Niederbayern aber und seine Hauptstadt fehlt jede brauchbare Vorarbeit. Was Haak über die gotische Plastik Landshuts, des wichtigsten Kunstzentrums des Gebietes, zu sagen wußte, ist dürftig, voll tatsächlicher Unrichtigkeiten und von keinerlei Belang für geschichtliche und stilistische Entwicklungsfragen. So war ich, wenn man nicht einige flüchtige Worte Sigharts und Lübkes in Betracht ziehen will, einzig und allein auf die Denkmäler selbst angewiesen, mit denen ich mich auf häufigen Reisen vertraut zu machen suchte. Diese erschlossen mir eine ungeahnte Fülle vorzüglicher Bildwerke der Spätgotik und Frührenaissance in Niederbayern. Wie verführerisch es nun auch gewesen wäre, dieses reiche Material in Bildern und Worten auszubreiten, so stand ich doch davon ab, in der Erwägung, daß man in dieses Chaos nur langsam, Schritt für Schritt eindringen dürfe, um sicheren Boden zu gewinnen. Es wird sich zunächst darum handeln müssen, die Denkmäler aus ihren Einzelstellungen herauszuheben und sie geordnet zu Gruppen zusammenzuschließen, wie ich es mit den Werken eines Matthäus Kreniß und Joerg Gartner schon versucht habe. Nur auf diese Weise wird es gelingen, die Fäden einer Entwicklung, die Wandlung eines Stiles, die bunten Spielarten einer Strömung darzulegen, und das einzeln Gewonnene wird schließlich zu einem Ganzen zwanglos sich fügen.

So entstand auch die vorliegende Abhandlung, mit der ich einen Meister in die Kunstgeschichte einzuführen glaube, dessen Bedeutung von entschieden größerem als nur lokalem Interesse ist. Die erstmalige Bearbeitung des umfangreichen Materials durfte eine eingehende Betrachtung zumal der Hauptwerke und eine sorgfältig prüfende Stilkritik als die unerläßlichen Grundlagen für die Kennzeichnung des pragmatischen und kunsthistorischen Zusammenhanges nicht außer acht lassen, und dies um so weniger, als viele Objekte abseits gelegen und schwer zu erreichen sind. Unter diesen Gesichtspunkten wolle die stellenweise Breite der Untersuchung nachsichtige Kritik finden.

Das Gleiche erbitte ich mir für den zweiten Abschnitt des Buches. Die Darlegung der für die Plastik Landshuts maßgebenden Verhältnisse und die nach einigen Hauptlinien angelegte Skizze und vergleichende Studie über die niederbayerische Bildnerei erhebt keinen Anspruch, als etwas Abgeschlossenes an-

gesprochen zu werden; vielmehr erblicke ich darin nur einen ersten Versuch eines Aufbaues, dessen Mängel ich mir sehr wohl bewußt bin. Wenn ich ihn nichtsdestoweniger wagte, so bestimmte mich hierzu das Hauptthema der Abhandlung selbst, das eines Hintergrundes und Rahmens bedurfte.

Im örtlichen, vor allem aber im künstlerischen und kunstgeschichtlichen Mittelpunkt des Gebietes und unserer Untersuchung steht die alte niederbayerische Herzogsstadt Landshut. Das festlich heitere Jahrhundert der drei „reichen Herzöge" war verrauscht, die Stadt war an Reichtum und Wohlstand mächtig gewachsen, des Volkes Kraft und gläubige Gesinnung hatten sich an prächtigen Kirchenbauten erprobt. Wie zum Wettkampf mit dem hohen Fürstensitz der Trausnitz hatte es im Herzen der Stadt den Martinsturm als stolzes Wahrzeichen gegen den Himmel getürmt. Da starb Herzog Georg der Reiche (1503), der Krieg um die Erbfolge entbrannte. Was half es, daß Georgs Tochter Elisabeth, die männlich starke, unerschrockene Gemahlin Ruprechts von der Pfalz in Abwesenheit ihres geächteten Mannes mit ihren Truppen die Stadt besetzte und die Regenten vertrieb! Was half Ruprechts tapfere Haltung im Treffen vor den Mauern der Stadt bei Altdorf und Seligental, das dem auf Seiten der Bayern kämpfenden Götz von Berlichingen die rechte Hand kostete! Ruprecht starb kurz darauf und die mutige Pfalzgräfin folgte ihm in Monatsfrist in die Gruft nach, den kaum zweijährigen Ott Heinrich zurücklassend. Der Kampf tobte weiter, das Glück neigte sich mehr und mehr Herzog Albrecht von Bayern-München zu. Mit Maximilian verbündet schlug er die Pfälzer und Böhmen bei Regensburg, das starke Kufstein fiel und mit ihm der Kopf seines heldenmütigen pfalzgetreuen Verteidigers, des Ritters Hans von Pienzenau. Unterdessen durchzogen die pfälzischen Hauptleute Niederbayern mit Raub und Brand, ohne Aussicht auf Erfolg. Und als der Frieden heraufzudämmern begann, war das schöne Erbe der reichen Herzöge zerstückt und zerfetzt, und mit der Einführung der Primogeniturordnung vom 8. Juli 1506, die die Vereinigung Ober- und Niederbayerns in sich schloß, ging Landshut des Charakters und der Vorzüge einer ständigen Residenz verlustig. Trüb schien die Zukunft der Stadt. Da verlegte Herzog Ludwig X. gemäß dem Rattenberger Vertrage von 1514 seine Hofhaltung am 15. Mai 1515 wieder nach Landshut. Die Kunst, die ehedem vorzugsweise ihre Wurzeln in den Boden einer reichen kraftvollen Bürgerschaft geschlagen hatte, sonnte sich nun in der landesfürstlichen Gunst, ohne deshalb ausschließlich dem Hofe zu dienen.

Mit den beiden ersten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs setzte sich langsam die beginnende Renaissance durch, die für Landshut in dem 1537 begonnenen „Neubau" der Residenz mit ihrem Reichtum an Wand- und Deckenbildern ihren prächtigsten Ausdruck erlangte. Italiener und Deutsche liehen dem werdenden Werke ihre Kunst. Aber schon geraume Zeit, bevor der Bau des neuen Herzogssitzes begonnen wurde, begegnen wir in Landshut einer Reihe von Künstlern, Bildhauern und Malern, die als Träger der Stilwandlung in ihrem Schaffen neue Gesinnungen verkündeten und in dem Lande verbreiteten. Zu ihnen zählt wohl als der bedeutendste der Meister, dem diese Abhandlung sich widmet.

Lassen wir zunächst seine Werke sprechen!



DER MONOGRAMMIST S. R.





ABB. 1. ALTAR DES KANONIKUS MAROLT IN FREISING



Der Marolt-Altar im Domkreuzgang zu Freising □

Im Ostflügel des Domkreuzganges zu Freising findet sich, einem Epitaph nicht unähnlich, in die Wand eingemauert der obere Aufbau eines steinernen Altars; die Mensa fehlt (Abb. 1). Eine Inschrift an der Predella sagt: Anno dni 1513 dns Gaspar Marolt Canoic⁹ frising Institvit In hoc Altarj ij Misas Ebdomodales Celebrarj q'Requiescat j pace. Die Inschrift wird nach dem Worte „Gaspar“ durch ein kleines Relief eines reitenden Sensenmannes, das als Zeilenfüllung dient, unterbrochen (Abb. 2).

Der Aufbau des Marolt-Altares oder Marolt-Epitaphes[1], wie wir das Werk in der Folge kurzweg nennen wollen, schließt sich der Form der mittelalterlichen Altäre an, insofern das größere Mittelfeld einen Schrein mit drei Heiligenfiguren, die Seitenteile die Altarflügel nachahmen. Jener ist aus rotem Marmor, diese sind aus weichem Sandstein gearbeitet, der in der Farbe des Marmors getönt wurde. Die Verschiedenheit des Materials einerseits wie stilistische Gegensätze andererseits legen die Frage nahe, ob Mittelschrein und Flügel überhaupt zu einem Ganzen gehören und von dem gleichen Meißel herrühren. Für unsere Untersuchung über den Meister des Werkes ist die Beantwortung dieser Frage von tiefgreifender Bedeutung; eine sorgfältige Prüfung der einzelnen Teile muß deshalb für eine einwandfreie Lösung unerläßliche Bedingung sein.

Betrachten wir zunächst den Schrein! Unter einem dreiteiligen, noch durchaus gotisch gedachtem Baldachin stehen in hohem Relief Maria mit dem Kinde,

[1] Den Marolt-Altar erwähnen zum ersten Male Sighart, Die mittelalterliche Kunst der Erzdiözese München-Freising (1855) S. 186 und Herm. A. Müller, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands II. (1858) S. 291. Zusammen mit dem im folgenden behandelten Grabstein des Peter von Altenhaus in St. Jodok zu Landshut führt den Altar dann Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern (1862) S. 501 und 506 als Werk eines Meisters *R. S.* (!) auf. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II. (1863) S. 126 beschreibt ihn kurz. Lübke streift den Altar in seiner Geschichte der deutschen Renaissance 1. Auflage (1872) S. 521 und 2. Auflage II. (1882) S. 7. Es folgen die Kunstdenkmale Bayerns (in der Folge zitiert K. D. B.) I, 366 und Taf. 43. Eine eingehende Würdigung ward dem Altar durch F. Ehrlich in dem Sammelblatt des historischen Vereins Freising V (1895) S. 44, durch J. Schlecht ebenda VII (1906) S. 68 und schließlich durch Richard Hoffmann, Der Altarbau in der Erzdiözese München-Freising (1905) S. 32 und 35. Aeltere Abbildungen des Altars in den cod. germ. der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (in der Folge zitiert cgm.) 1717 S. 520 und 1718 S. 258. Ersterer gibt nur den Schrein mit einer nicht dazugehörigen Inschrift, letzterer den ganzen Altar mit Predella und Flügeln.

Den Marolt-Altar und die mit ihm zusammenhängenden Bildwerke habe ich bereits im Jahre 1903 einem Vortrage im Historischen Vereine zugrunde gelegt. Vgl. Altbayerische Monatsschrift Jahrgang IV (1903—04) S. 98 und Jahrgang VII (1906—07) Heft 5 und 6.

über der zwei kleine Engel eine Krone halten, und seitlich der Madonna St. Sebastian und St. Barbara.[1] Zu Füßen des ersteren kniet der Stifter. Eine kleine Tafel neben ihm mit den Buchstaben D. G. M., die bisher fälschlich als Künstlermonogramm angesprochen wurden,[2] aber in „Dominus Gaspar Marolt" ihre ebenso einfache wie sichere Lösung finden, sagt es deutlich. Die drei Heiligenfiguren, schlicht und einfach in Haltung und Gruppierung bewahren noch im wesentlichen die Art der Gotik. Ihre Köpfe ermüden durch allzu schematische Bildung, der lebendige, scharfgezeichnete Kopf des Stifters dagegen gibt sich deutlich als Porträt. Die sorgfältige abwechslungsreiche Technik weist auf einen mit allen Werkzeugen und Methoden wohl vertrauten Meister.

Die Flügel stellen in ihren ungleich großen Feldern Heilige in Einzelfiguren und zwei figurenreiche Szenen dar. Auf dem linken Flügel oben steht in einer Nische St. Petrus in einem Rauchmantel, mit dem Schlüssel in der Rechten.



Abb. 2. Vom Altar des Kanonikus Kaspar Marolt im Domkreuzgang zu Freising

Die Inschrift zu dem Figürchen lautet: CELI PORTAS APERI. Ein schmaler Fries — Putten mit einem Rauchfaß — trennt das obere Feld von dem unteren. Dieses zeigt uns St. Korbinian, den Patron des Bistums Freising, von seinem bepackten Bären begleitet. Am unteren Rande des Feldes lesen wir: S. GVRBIANVS PATERANVS. Ein außerordentlich subtil gearbeitetes Relief mit einer Anbetung der Könige bildet den Fuß des Flügels.

Auf dem rechten Flügel sehen wir oben St. Paulus sich auf das Schwert stützen; dazu die Inschrift: DOCT$\overline{\text{RIS}}$ INSTRVE. Es folgt dann ein schmales Feld mit zwei Engeln, die das Schweißtuch Christi halten; dazu die Inschrift: SALVE SANCTA FACIS (!) $\overline{\text{NRI}}$ SALVATORIS. In der Nische darunter fast ganz vom Rücken gesehen, steht St. Sigmund. Die Beischrift lautet: S. SIGMVND

[1] Das Vorbild für eine derartige Anordnung war wohl in erster Linie das Schema eines gotischen Schreinaltares; es erscheint jedoch ebenso wahrscheinlich, dass sich der Meister an das Titelblatt eines Missale hielt, welches gewöhnlich Maria mit zwei Heiligen darstellte. Der junge Burgkmair oder der sog. Petrarkameister hat für ein von Erhardt Ratdolt 1502 gedrucktes „Missale Frisingense" einen solchen Holzschnitt geliefert. Dörnhöfer: Ueber Burgkmair und Dürer. Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903 S. 117.

[2] K. D. B. I, 366 und Taf. 43.

E. K. (Ein König?) Der Anbetung der Könige auf dem linken Flügel entspricht hier ein Martyrium St. Sebastians. Als Stütze seitlich der Predella dient dem linken Flügel ein leider sehr stark beschädigtes Figürchen des hl. Christophorus, dem rechten Flügel ein solches des hl. Georg.[1] Die Flügel- sowie die Stützfiguren an der Predella überraschen vor allem durch die freie kühne Auffassung. Kaum 35 cm hoch, wirken sie in ihrer einfachen natürlichen Haltung und schlichten gemessenen Bewegung geradezu monumental. Man könnte sie auf Lebensgröße bringen, sie hielten stand. Es sind nicht bloß Figuren, die da vor uns stehen, sondern Persönlichkeiten, nicht ein hl. Petrus und ein hl. Paulus, sondern der hl. Petrus und der hl. Paulus, die glaubensstarken Apostelfürsten, der mildwürdige Bayernapostel Korbinian und der fürstliche Sigismund.

Aber auch die Art, wie die Figürchen in ihre Nischen hineingestellt, und wie diese aufgebaut sind, ist neu. Das sind nicht mehr die engen Rahmen drückender Kiel- oder Kleeblattbogen der spätgotischen Grabsteine, sondern wirkliche Raumschöpfungen, tiefe Nischen, und zwar — mit Ausnahme einer — reine Renaissancegebilde. Hier tragen Säulen mit gedrehtem Schaft auf einem Gebälk einen Muschelgiebel, dort stützen Pilaster einen Bogen, den Putten mit Gewinden zieren; St. Korbinian tritt uns wie aus hochgewölbter Kirche entgegen; nur St. Paulus steht unter einer altertümlichen Laube von gekünsteltem Astgeflecht. Welcher Reichtum, welcher Wechsel von neuen Motiven! Wo kennt die Kunst Altbayerns jener Zeit etwas Gleiches?!

Ein Vergleich der Flügel mit dem Schrein weckt auf den ersten Blick die Vermutung, daß die einzelnen Teile überhaupt nicht zusammengehören, geschweige denn aus einer Hand hervorgegangen sind. Um wieviel größer und freier wirken die Figürchen der Flügel gegenüber den befangenen Gestalten des engen Schreins; wie altertümlich mutet hier das gotische Baldachingerank im Gegensatz zu den neuen Architekturformen der Nischen an! Und doch gehören trotz der Verschiedenartigkeit des Materials unzweifelhaft Flügel und Schrein zu einem Ganzen; das beweist schon das am untern Rande der einzelnen Teile durchgehende Profilgesims von Platte, Kehle und Stab.[2] Aber auch der stilkritische Vergleich gibt gemeinsame Punkte. So ruhen die Bogen des Schreins auf Pfeilern, die durchaus jenen der Sigismundnische des linken Flügels gleichen; und auch die wechselnde Funktion der Beine, die an den Apostelfigürchen scharf zutage tritt, läßt sich an der Figur der Maria oder Barbara immerhin noch nachempfinden. Im übrigen jedoch an den Gestalten des Schreins dieses Zuviel an knitterigen Falten und Fältchen, an den Flügelfiguren aber eine weise Beschränkung auf große Linien, keine Verzettelung in Spielereien.

Doch auch für diese Unterschiede baut sich uns eine Brücke. Warum wählte der Künstler Marmor für den Schrein, Sandstein für die Flügel? Sollte er nicht lediglich aus rein praktischen Erwägungen von dem Marmor als dem

[1] Nicht des hl. Michael, wie Ehrlich und Lotz (s. o.) angeben.

[2] Der Marolt-Altar stand ehemals in der benachbarten, dem Domkreuzgange angebauten St. Sebastianskapelle. Bei der Transferierung an den jetzigen Standort wurden die einzelnen Teile ungenau zusammengefügt.

spröden hart zu zwingenden Stoffe und der zeitraubenden Technik sich abgekehrt haben, um diese kleinen Gebilde mit leichterer Mühe in den weichen Sandstein — man dulde den Ausdruck — mehr schneiden denn meißeln zu können. Gewiß hat die spätmittelalterliche Plastik Altbayerns derartige Kleinbildnerei auch in Marmor getrieben. Erasmus Grasser arbeitet ähnlich die köstliche Umrahmung seines Aresinger Steines in der Peterskirche in München, Wolfgang Leb schmückt mit Heiligenfigürchen die Architektur der Platte des Hochgrabes in Ebersberg und Bischof Tulpeks Ornat auf seinem Grabstein in der Münchener Frauenkirche prunkt mit zierlich in den Stein gemeißelten Stickereien. Aber das alles ist nur dekoratives Beiwerk und dementsprechend nur mit flüchtigen Hieben angedeutet. Hier dagegen sind die Figürchen um ihrer selbst willen da; sie werden sogar eines dekorativen Rahmens erst noch gewürdigt, damit gehoben und hervorgehoben. Wie hätte der Meister all diese Feinheiten und Zierlichkeit in dem widerspenstigen Marmor zwingen können ohne erheblichen Zeitaufwand und ohne die ständige Gefahr, Stücke loszusprengen. Lag es also nicht nahe, den gefügigeren weichen Sandstein für die subtile Aufgabe der Flügel vorzuziehen?! Aus dem verschiedenen Material den Schluß ziehen zu wollen, daß die Teile nicht zusammengehören, erscheint aber noch deshalb untunlich, weil doch das Ganze als Altar gedacht und bezeichnet ist. Einen steinernen Altar sollte der Meister fertigen ähnlich jenen mittelalterlichen, auf deren Flügeln die Figuren auch immer kleiner sind als im Gehäuse. Zweifellos hatte Marolt selber ein genaues Programm, ein Szenarium für alle darzustellenden Personen und Episoden aufgestellt.

Erklärt sich nun die Wahl des Sandsteins für die Flügel aus der beabsichtigten Klein- und Feinheit der Figuren und der Zierlichkeit des architektonischen Beiwerks, so bleibt immer noch die Frage offen, ob der Meister zu diesem Wechsel des Stils in den Flügeln, der ihm einen Wechsel des Materials nahelegte, aus einem inneren Bedürfnis oder durch äußere Veranlassung kam. Wenn wir an der Schöpfung des Altars durch eine Hand festhalten, so müssen wir unbedingt das letztere annehmen, denn die verschiedene Auffassung und Empfindung in den Figuren setzt dies geradezu als Bedingung voraus. Der Meister mußte neue Eindrücke in sich aufgenommen und sich ihnen willig gefügt haben. Für die Flügel in ihrer Gesamtanlage läßt sich nun zwar ein Vorbild nicht nachweisen,[1] doch können wir für ihre Einzelheiten ein Abhängigkeitsverhältnis belegen. Kein schwächlicher Nachgeborner konnte dafür in Frage kommen, sondern ein Vorwärtsschauender, ein Starker, ein Großer. Und der Größte, der jener Zeit und der deutschen Kunst je gegeben ward, stand denn auch bei diesem Werke Pate: Albrecht Dürer.

Fürs Erste entlehnte unser Steinmetz die Gestalten der beiden Apostelfürsten des Meisters Holzschnitt „Das Schweißtuch Christi" von 1510 (B. 38) aus der kleinen Passion (Abb. 3). Die allgemeine Auffassung der beiden Figuren und die Tätigkeit der Hände bezeugen unzweideutig die Abhängigkeit der Figürchen von

[1] Man wird nur im allgemeinen, ähnlich etwa wie bei dem „Altar der schönen Maria" von Albrecht Altdorfer (B. 50) an venezianische Grabdenkmäler erinnert.

Dürers Holzschnitt. Aber nicht bedingungslos gab sich der Bildhauer in den Bann des Vorbilds, sondern er verstand es mit Geschick, indem er dem Material des Steines Rechnung trug, aus dem Zuviel des Holzschnittes das Brauchbare und Wesentlichste, für den Meißel das Taugliche und Statthafte herauszulösen. An die Stelle des vielknitterigen Faltenwurfs treten vereinfachte langzügige Würfe,



Abb. 3. Das Schweißtuch. Holzschnitt von Albrecht Dürer. (B. 38)

die noch mehr als das Vorbild das Bewegungsmotiv der Körper durchfühlen lassen. Vor allem gewinnt dabei die Gestalt des Petrus an schlichter Größe und gemessener Erhabenheit. Auch in der Haltung der Köpfe scheint sich ein eigener Wille, eine neue Absicht auszusprechen. Dort bei Dürer Ruhe und Resignation als Stimmungsnotwendigkeit für den Inhalt der Santa Conversazione des „Schweißtuches“, hier in der statuarischen Fassung und Selbständigkeit Leben und Entschlossenheit.

Für die beiden anderen Figuren kommt Dürer nicht in Frage.

Läßt sich die Gestalt St. Korbinians schließlich auch aus mittelalterlichen Grabsteinen heraus erklären, so kann man sich die kecke malerische Rückenansicht St. Sigismunds kaum ohne Vorbild denken. Sollte man sie nicht am Ende auf allgemeine Anregungen in Dürers Stichen und Schnitten, die für solche Gestalten unzählige Beispiele bieten, zurückführen dürfen? [1]

Unverhüllt zeigt sich Dürer aber noch in dem kleinen Relief der Anbetung der Könige; ihm ist der entsprechende Holzschnitt aus dem „Marienleben" (vor 1506, B. 87) zugrunde gelegt.[2]

Woher aber nahm der Meister seine Architekturen? Es dürfte kaum einem Zweifel begegnen, dass auch hier wie allerorten Druckerzeugnisse die Wege gewiesen haben. Wie anders hätte er zur Kenntnis der neuen Formen kommen können? Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, daß wenigstens eine der Nischenumrahmungen — freilich die altertümlichste —, jene des hl. Paulus, auf einen Holzschnitt zurückgeht. Sie ist gleichfalls dem Marienleben Dürers und zwar dem Blatte „Joachim und Anna unter der goldenen Pforte" von 1504 (B. 79) entlehnt (Abb. 4). Hier offenbart sich die Freude des aus der Gotik erwachsenen Steinmetzen am einzelnen und an seinem hohen Vorbild aufs deutlichste, denn nicht allein, daß er genau die künstlichen Verschlingungen des Astwerks nachmeißelt, er geht sogar so weit, in denselben die Figürchen mit all ihren Einzelheiten beizubehalten.

Die Abhängigkeit von Dürer erklärt aber nun auch zur Genüge die stilistischen Unterschiede der einzelnen Teile und den Wechsel des Materials. In dem Schrein gab der Meister sich noch wesentlich selbständig; sieht man von den Pilastern ab, so deutet kaum etwas auf die neue Zeit; er ist noch der Gotiker. Im Verlaufe der Arbeit aber ward ihm die Kenntnis Dürerscher Kraft und Größe, der er sich nicht verschließen konnte. Sie wiesen ihm neue Pfade.

In seiner Stellung an der Grenze zweier Welten verdient der Marolt-Altar besonderes Interesse. Marolt starb am 13. Juni 1513, im gleichen Jahre, in dem auch die beiden Messen auf dem Altar gestiftet wurden. Dasselbe Jahr darf wohl auch für die Entstehung des Altars angenommen werden. Wie schon oben angedeutet, hat Marolt wohl selbst noch den ganzen Plan des Denkmals, wenigstens dem stofflichen Inhalte nach, bestimmt.

Der jetzige gerade Abschluß des Mittelfeldes läßt deutlich erkennen, daß der Altar ursprünglich noch eine Bekrönung hatte. Ueber ihre ungefähre Form unterrichtet uns eine Zeichnung aus der Zeit um 1800 [3] (Abb. 5). Darnach

---

[1] Der altbayerischen Malerei jener Zeit sind ja solche Posen nicht fremd und auch in spätgotischen Altarreliefs treten sie ab und zu auf; neu ist das Wagnis, sie statuarisch zu verwerten. Uebrigens zeigt ein Bild des Landshuter Malers Hans Wertinger gen. Schwab, Alexander und sein Arzt, von 1517, im Rudolphinum in Prag in der Haltung der vordersten Figur sowie im Kostüm derselben Anklänge an die Gestalt des hl. Sigismund. Irgendwelche sichere Schlüsse daraus zu ziehen, erachte ich jedoch für unzulässig.

[2] Vergl. auch Mader, Loy Hering (1905) S. 92. Auch für das Füllstück des reitenden Sensenmannes in der Schrift scheint mir ein Holzschnitt Dürers (B. 131) vorgelegen zu haben.

[3] Die Zeichnung befindet sich im Histor. Verein von Oberbayern: Manuskript 418 S. 65. Ich verdanke den gütigen Hinweis Herrn Prof. Dr. Schlecht in Freising.



Abb. 4. Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. Holzschnitt aus dem „Marienleben“ von Albrecht Dürer. (B. 79)

entwickelten sich aus gekreuzten Maßwerkbögen drei aufstrebende Postamente, deren mittleres ein Figürchen des „Christus in der Rast" trug; auf den seitlichen standen Statuetten von Maria und Johannes. Zu äußerst des Schreingesimses waren zwei viereckige Sockel angebracht, dessen einen ein Putto mit dem Wappen



Abb. 5. Aeltere Zeichnung des Marolt-Altars im Domkreuzgang zu Freising

Marolts krönte, wie es auch neben der Stifterfigur angebracht ist.[1] Das Gegenstück fehlte schon zur Entstehungszeit der Zeichnung. Näher auf den Charakter des Abschlusses einzugehen untersagt die primitive dilettantische Art der Zeichnung.

[1] Marolts Wappen zeigt einen aus einer Krone wachsenden Mohrenkopf in geteiltem Schild. Der Kopf steht in Silber auf Gold, die Krone golden auf Silber. Vergl. Anmerkung 3 S. 12. Blatt 64 des erwähnten Manuskriptes zeigt Marolts verloren gegangenen Grabstein. Das Wappenbild ist nicht zu verwechseln mit dem gekrönten Mohren des Freisinger Bistumswappens.

Der Meister des Marolt-Altars ist unbekannt. Sighart vermutet einen Bildhauer „*R. S.*, wohl einen Landshuter, da ein Grabmal in der Jodokskirche dortselbst dieselbe Arbeit und dasselbe Zeichen trägt“.[1] Die neuere Forschung ließ diesen Hinweis auf das Monogramm entweder ganz außer acht[2] oder der Versuch, dasselbe wieder aufzufinden, blieb ohne Erfolg.[3] Trotzdem ist es noch vorhanden, wenn auch etwas versteckt. An der Basis der beiden kleinen Pfeiler der Sigismundnische sind nämlich als Füllungen zwei kleine Täfelchen angebracht, von denen das linke den Buchstaben *S*, das rechte den Buchstaben *R* trägt (Abb. 6). Unzweifelhaft haben wir in ihnen das von Sighart erwähnte Zeichen zu erblicken.

Auf Grund dieser Signatur begnügen wir uns zunächst mit unserem Meister als einem Monogrammisten *S. R.* — nicht, wie Sighart sagt, *R. S.* — weiter zu arbeiten.

[1] Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern. 1862 S. 501.

[2] K. D. B. I, 366.

[3] Sammelblatt des histor. Vereins Freising V (1895) S. 44.





Abb. 6. Monogramm am Altar des Kanonikus Kaspar Marolt im Domkreuzgang zu Freising

Die weiteren signierten Werke des Meisters S. R. □ □ □

Das eben erwähnte Grabmal der Jodokskirche in Landshut[1] ist eine prächtige Platte von rotem Marmor, die dem Ritter Peter von Altenhaus, Pfleger zu Natternberg, gest. 1513, gewidmet ist (Abb. 7). Sie stellt uns den Ritter, auf einem kauernden Hunde stehend, dar, voll gerüstet, mit dem Banner in der Rechten, die Linke am Schwertgriff. Aus dem aufgeschlagenen Visier blickt ein energisches Gesicht mit scharf gebogener Nase. Das Bildfeld der Platte wird durch eine Einfassung aus zusammengefügten ornamentalen Blumenkelchen eingeengt, die teils nackte, teils bekleidete und gewappnete Putten beleben. Unterhalb der Schnauze des Hundes findet sich eine kleine Tafel mit den Buchstaben *S.* und *R.*, zwischen die ein Pfeil mit einem Querstrich eingeschoben ist (Abb. 8).

Es kann kein Zweifel bestehen, daß wir in diesem Werk wieder den Meister des Marolt-Altares vor uns haben. Mehr als das Monogramm bezeugt es der Stil. Die Stellung Peters von Altenhaus gemahnt an die des hl. Georg rechts der Predella. Die Betonung von Spiel- und Standbein teilt die Figur des Ritters auch noch mit den andern Gestalten. Auch die Technik läßt an beiden Werken gemeinschaftliche Eigenheiten erkennen; am augenfälligsten ist die Gleichheit in der Behandlung des Chorrocks Marolts und des Felles des Hundes, auf dem Peter von Altenhaus steht.

Für die weitere Untersuchung erscheinen noch einige Eigentümlichkeiten besonderer Beachtung wert, so des Meisters Vorliebe für die Putten, und die Freude an ornamentalem Beiwerk, Züge, denen wir schon am Marolt-Epitaph begegneten; dann das gut beobachtete Fliegen des Schurzes und schließlich das Schildchen, welches das Monogramm trägt.

Die Ausführung des Steines ist ungemein fleißig und hingebend. Kaspar Marolt und Peter von Altenhaus starben im gleichen Jahre, 1513. So werden auch ihre Epitaphien zu gleicher Zeit entstanden sein. Stilistische Bedenken erwachen nicht gegen diese Annahme.

[1] Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern (1862) S. 506. Nagler, Die Monogrammisten V, S. 55 Nr. 279. Staudenraus, Topogr. Stat. Beschreibung von Landshut (1835) S. 114. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut (1894) S. 55. Staudenraus und Haack übersehen das Monogramm. Wir erwähnen hier noch, daß an der südlichen Außenwand der St. Jodokskirche in Landshut sich ein Epitaph eines Heinrich Sbingspeil aus dem 15. Jahrhundert befindet — die Jahreszahl ist bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet —, welches in einem Schildchen einen ganz ähnlichen Pfeil wie das Monogramm am Stein des Peter von Altenhaus trägt, jedoch sind die Flugenden nach außen gebogen. Wir haben hier zweifellos kein Steinmetzzeichen, sondern eine Hausmarke vor uns; der primitive Stein hat mit unserem Meister nicht das Geringste gemein.



Abb. 7. Grabplatte des Peter von Altenhaus, gest. 1513, in der St. Jodokskirche in Landshut

Weitere Arbeiten des Monogrammisten *S. R.* waren bisher nicht bekannt. Wir führen zunächst noch zwei durch Zeichen beglaubigte an. Die eine steht unmittelbar neben dem Marolt-Altar im Domkreuzgang zu Freising; es ist die Grabplatte des Kanonikus Petrus Kalbsor, gest. 1520, der darauf in ziemlich

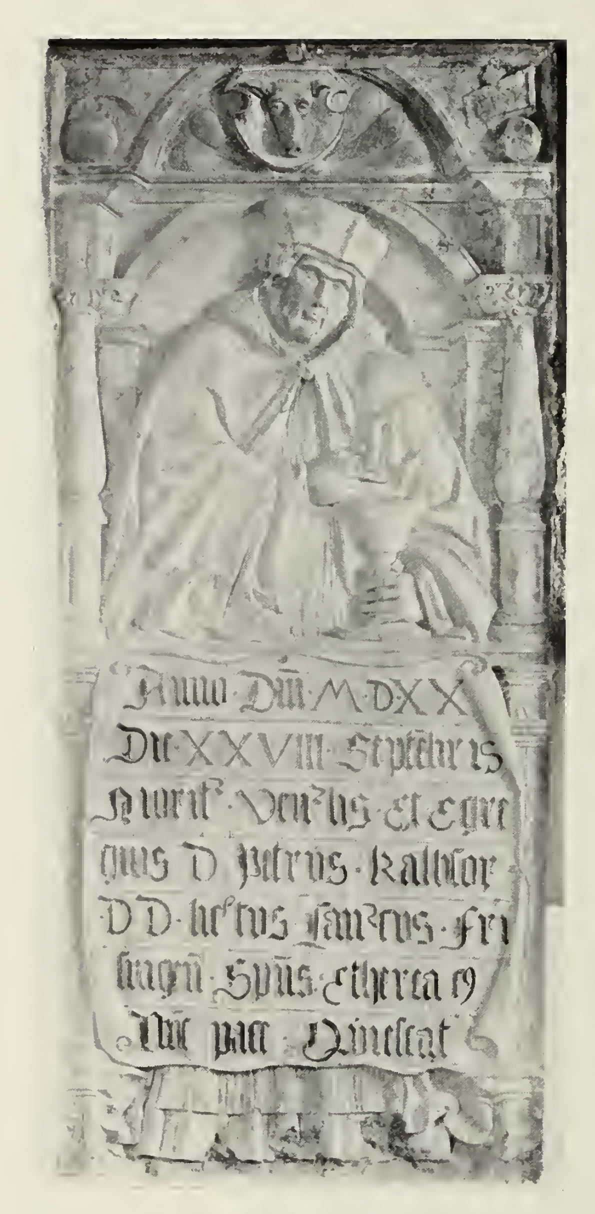


Abb. 9. Grabplatte des Kanonikus Petrus Kalbsor, gest. 1520, im Domkreuzgang zu Freising. Von 1521



Abb. 8. Meisterzeichen auf der Grabplatte des Peter von Altenhaus in der St. Jodokskirche in Landshut

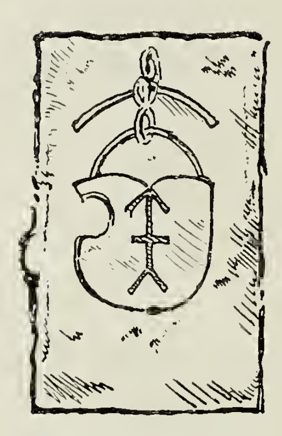


Abb. 10. Meisterzeichen auf der Grabplatte des Kanonikus Kalbsor im Domkreuzgang zu Freising

flachem Relief dargestellt ist[1] (Abb. 9). Den untern Teil der Figur verdeckt ein breites Schriftband, so daß sie, sieht man von dem schmalen Saum der Albe ab, nur als Brustbild wirkt. Der Kanonikus mit würdigen milden Zügen in dem leicht gesenkten Kopfe segnet den auf einer Brüstung vor ihm stehenden Kelch. Eine sich perspektivisch vertiefende Nische mit flaschenartigen Säulenschäften, ähnlich jenen an der Korbiniansnische des Marolt-Epitaphs umrahmt das Bild. In der unteren rechten Ecke des Steines finden wir nun als Füllung eines Pilasterfußes ein kleines an einem Riemen hangendes Schild mit dem gleichen Pfeil, wie er am Stein des Petrus von Altenhaus zwischen die Buchstaben *S.* und *R.* eingeschoben ist (Abb. 10). Das Zeichen, das bisher allen Forschungen entging, ist unzweifelhaft die Marke des Steinmetzen. Wie der Meister am Maroltstein

[1] K. D. B. I, 366. H. 1,92, Br. 0,85 m.

nur mit *S.* und *R.* signierte, so läßt er es hier mit dem von einem Strich durchquerten Pfeil bewenden. Die vollkommene stilistische Uebereinstimmung mit den schon erwähnten Werken zerstreuen alle Bedenken, die etwa der verschiedenartigen Monogrammierung halber laut werden könnten. Die oberen Zwickel des Steines füllen links eine geflügelte Kugel mit den Buchstaben *A. P.*, rechts eine Kugel, über der ein Täfelchen mit der Jahreszahl 1521, dem Entstehungsjahr des Steines hängt (Abb. 12). Auch hier also wieder ein Täfelchen wie an dem Schrein und an dem rechten Flügel des Marolt-Altars sowie am Steine in St. Jodok zu Landshut.[1]

Der andere signierte Stein ist am Westportal der Garnisonskirche in Ingolstadt[2] eingemauert, er ist einer Dorothea Esterreicherin, gest. 1521, und einer Elisabeth Esterreicherin, gest. 1497, gewidmet (Abb. 11). Hier blieb der Bildhauer ganz ornamental. Eine Frührenaissance-Nische, deren Bogen und



Abb. 11. Epitaph der Dorothea und Elisabeth Esterreicherin, gest. 1521 und 1497, an der ehemal. Minoritenkirche in Ingolstadt

[1] Der Stein fand bisher Erwähnung bei Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland 1. Aufl. (1872) S. 521 und 2. Auflage II. (1882) S. 7; dann in den K. D. B. I, 366 An beiden Stellen werden die Buchstaben *A. P.* irrtümlicherweise als Steinmetzzeichen angesprochen, die eigentliche Meistermarke aber übersehen. Um die stilistische Untersuchung nicht zu hemmen, verschieben wir die Deutung der Buchstaben *A. P.* auf eine geeignetere Stelle. Aeltere Abbildungen des Steines — aus dem 18. Jahrhundert — bieten cgm. 1717 S. 407 mit dem falschen Datum 1525 statt 1521; die Buchstaben *A. P.* fehlen; ferner cgm. 1718 S. 193, wo alle in Frage stehenden Zeichen weggelassen sind. Eine Abbildung des Steines aus der Zeit um 1800 gibt Manuskript 418 des Histor. Vereins von Oberbayern S. 71.

[2] K. D. B. I, 51, wo die Signatur unerwähnt blieb. H. 1,61, Br. 0,80 m.

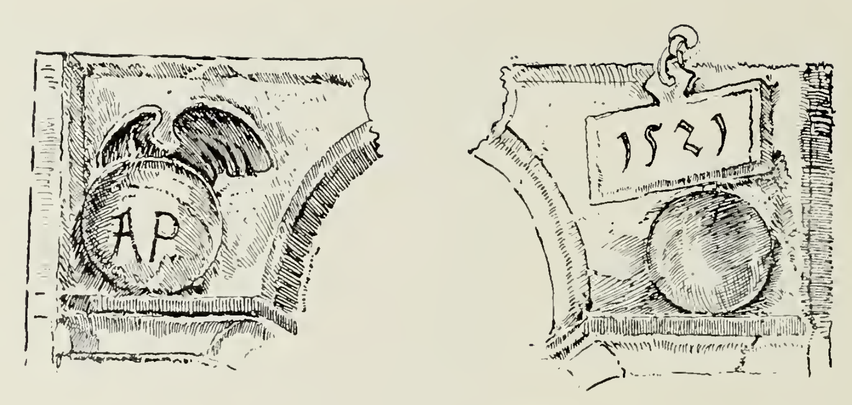


Abb. 12. Zeichen am Grabstein des Kanonikus Petrus Kalbsor im Domkreuzgang zu Freising

Wölbung mit einer Art aufgesetztem Laubsägenornament geziert ist, umschließt eine runde Inschriftscheibe; Perlenschnüre, Wappenschilde, Totenkopf, Stundenglas füllen den unteren freien Raum. An der linken Säule aber lehnt ein Schildchen mit der Jahreszahl 1522 als Entstehungsdatum der Skulptur, und im oberen linken Bogenzwickel findet sich wieder eine geflügelte Kugel, diesmal mit dem Buchstaben *S.* und *R.* (Abb. 13). Auch hier die Signierung also, aber wieder in anderer Form; dennoch kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um den gleichen Meister handelt.

In der Mitte der oberen Schmalseite des Steines, der im Gegensatz zu den meisten Epitaphien Ingolstadts nicht in Sandstein sondern in rotem Marmor gemeißelt ist, erhebt sich in kräftiger Ausladung ein Zierstück in Form einer gebuckelten flachgedrückten Kugel, die vermutlich einem kleinen Freifigürchen als Sockel gedient hat.

Aus der ganzen Anlage des Epitaphs, die auf jede figurale Behandlung verzichtet, spricht deutlich die Freude des Steinmetzen an der neuen Formenwelt, in die er sich lustig hineinlebt. Auch in dem Duktus der Schrift, zumal der großen Lettern, wie sie auch schon auf dem Epitaph des Kalbsor vorkommen und in der breiten, das Ganze beherrschenden monumentalen Anordnung der Legenden kündet sich der vollkommene Bruch mit der gotischen Vergangenheit.

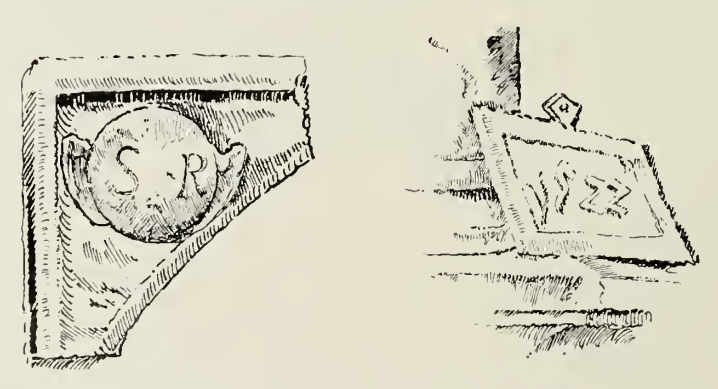


Abb. 13. Meisterzeichen und Datierung vom Epitaph der Dorothea und Elisabeth Esterreicherin an der ehemaligen Minoritenkirche in Ingolstadt

Die nicht signierten Werke des Meisters S. R. □ □

Die vier signierten Werke des Meisters *S. R.*, von denen er zwei kurz nach 1513, eines im Jahre 1521 und das letzte im Jahre 1522 fertigte, bieten in ihrem Formenreichtum und ihren Stileigentümlichkeiten so viele Anhaltspunkte, daß es nicht schwer hält, eine ziemliche Anzahl weiterer Werke dem Meister mit Sicherheit zuzuweisen.

Versuchen wir zunächst die Lücke zwischen dem Marolt-Epitaph und den beiden letzten Arbeiten auszufüllen. An erster Stelle ist hier die Grabplatte einer Margarete von Fraunburg, gest. 1515,[1] in der Johanneskirche in Moosburg einzuschieben (Abb. 14). Die Hand des Meisters ist unverkennbar. Er verbindet in diesem Werk die ornamentalen Nischen-Motive der beiden Steine von 1513; die Figur weist in Haltung und in den durch die Fußstellung bedingten Gewandfalten auf die Maria des Maroltschreines hin, zu der sie ein freies Spiegelbild darstellt. In der Ausführung steht dieser Stein nicht auf der Höhe der beiden früheren; er ist handwerklicher.

Die nächsten Werke des Meisters führen uns wieder an den Ausgangspunkt unserer Untersuchung, in den Domkreuzgang von Freising. Wenige Schritte vom Marolt-Altar und dem Kalbsor-Epitaph entfernt, gestatten sie mühelos eingehenden und unmittelbaren Vergleich. Für das erste Epitaph, das eines Chorherrn Wolfgang Wirsing, gest. 1515 (Abb. 15), wird die Zuweisung an *S. R.* begründet durch die Haltung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes — Kalbsor-Epitaph —, durch den profilierten Bogen — Fraunburgerstein in Moosburg — und durch die außerordentlich charakteristische Technik.[2]

Die nächste Arbeit steht im engsten stilistischen Zusammenhang mit der signierten Grabplatte des Kanonikus Petrus Kalbsor. Sie gehört einem Kanonikus Petrus Schaffmannsperger, gest. 1516[3] an (Abb. 16). Unter einer in breitem Kleeblattbogen geschlossenen, perspektivisch gesehenen Hallen-Nische, die auf flaschenartigen Säulen ruht, kniet nach rechts der Verstorbene vor Kelch und Buch. Ohne auf die einzelnen Punkte, die für eine Zuweisung bestimmend

---

[1] K. D. B. I, 420. H. 1,88, Br. 0,96 m.

[2] Aeltere Abbildung in cgm. 1718. In der Sammlung des historischen Vereins Freising befindet sich der stark abgetretene Grabstein einer Aebtissin Margaretha Leschin, gest. 1526, mit deren Brustbild. Die Architektur geht mit jener des Wirsing-Epitaphs so eng zusammen, daß diese Arbeit zum mindesten dem Kreise unseres Meisters, wenn nicht ihm selbst, zugeschrieben werden muß.

[3] K. D. B. I, 365. H. 1,85, Br. 1,30 m. Aeltere Abbildung in cgm. 1717 S. 836 und in Manuskript 418 des Histor. Vereins von Oberbayern S. 64.

sind, wie die Balustersäulen, das Quadermotiv der Nische — Kalbsorstein —, die Modellierung des Kopfes, die technische Behandlung des aus Pelzstreifen ge-



Abb. 14. Grabplatte der Margarete von Fraunburg, gest. 1515, in der Johanneskirche zu Moosburg

fertigten Chorrockes näher einzugehen, sei der Blick nur auf das kleine zeilenfüllende Relief am Ende der Inschrift gelenkt, das einen am Boden sitzenden

Tod darstellt, der nach einer Sanduhr auf einem Rade weist (Abb. 17). Dieses kleine Relief entspricht in seinem Inhalt als Signum des Todes und in seiner Aufgabe als Raumfüllung ganz dem reitenden Sensenmann an der Inschrift des Marolt-

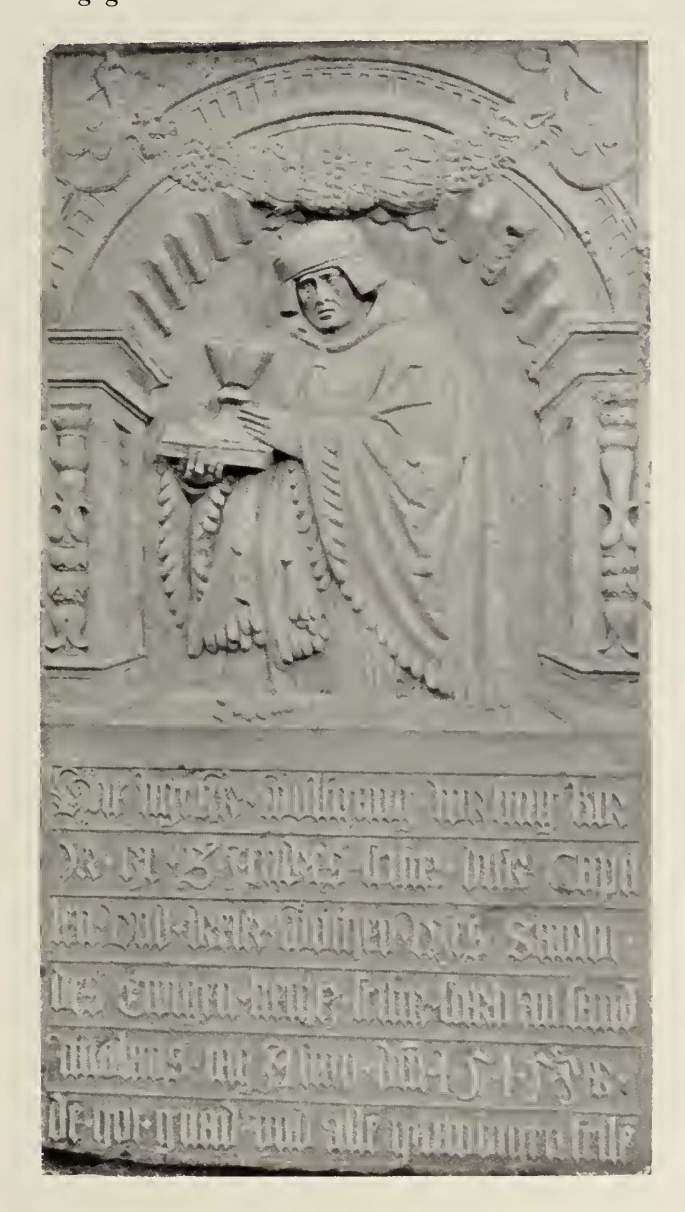


Abb. 15. Grabplatte des Chorherrn Wolfgang Wirsing, gest. 1515, im Domkreuzgang zu Freising

schreins. Ich erblicke in ihm, wenn auch kein zwingendes, so doch ein ergänzendes Moment für die Zuweisung auch dieser Arbeit an den Monogrammisten *S. R.* Eigenartig reizvoll wirkt an diesem Steine das flache perspektivische Relief der Halle, die ganz im relievo sciacciato des italienischen Quattrocento angelegt ist.

Als fünftes Werk des Meisters im Domkreuzgang zu Freising treffen wir auf einen Stein mit dem lebensgroßen Bildnis des Kanonikus Paulus Lang von Wellenburg, gest. 1521,[1] der Propst in Salzburg, Passau und Wörthsee und ein

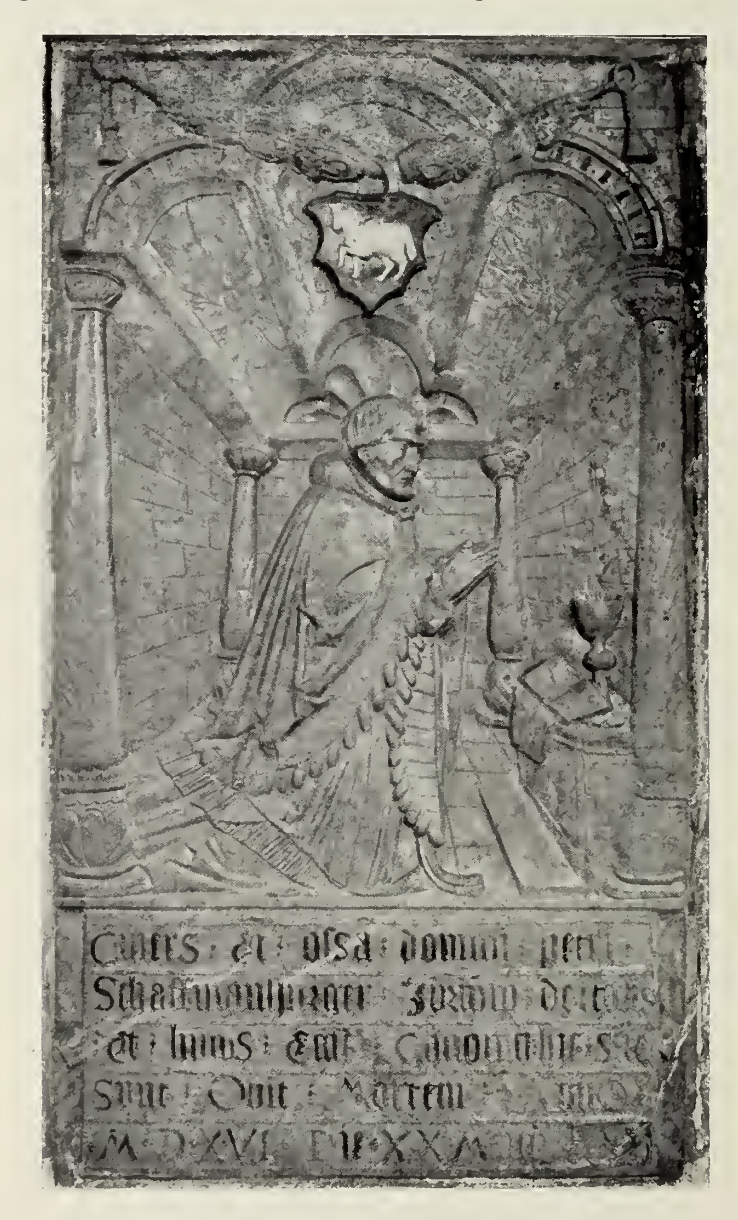


Abb. 16. Grabplatte des Kanonikus Petrus Schaffmannsperger, gest. 1516, im Domkreuzgang zu Freising

Bruder des berühmten Kardinals Matthäus Lang war (Abb. 18). Die allgemeine Auffassung der Figur und die Nischenbildung erinnern unmittelbar an den Marolt-

[1] Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland II. (1882) S. 7. Aeltere Abbildungen in cgm. 1717 S. 440 und cgm. 1718 S. 221. K. D. B. I, 367. H. 2,23, Br. 1,15 m.

Altar, der geflügelte kleine Schildhalter und die Putten mit den Festons neben anderem an den Stein des Petrus von Altenhaus. Die Gestalt des Priesters ist sehr glücklich in den nur vielleicht etwas zu engen Raum gestellt und hat in der leicht geschwungenen Haltung oder, besser gesagt, in der gemessenen Bewegung, wie sie sich in dem durch die feingefältete Albe tretenden Spielbein äußert, etwas Freies, Ungezwungenes, Unmittelbares. Gegenüber ähnlichen Gestalten des Meisters, wie z. B. jener des Wolfgang Wirsing oder des Petrus Kalbsor erkennt man deutlich einen wesentlichen Fortschritt; am augenfälligsten aber wirkt ein Vergleich mit der Figur des Petrus von Altenhaus. So frei und kühn sich auch der Ritter aus den Hüften hebt, so stehen seine Füße doch lahm und unsicher auf dem Rücken des Hundes; Paulus Lang aber tritt festen gewichtigen Schrittes in stolzem Selbstbewußtsein einher.



Abb. 17. Von der Grabplatte des Kanonikus Petrus Schaffmannsperger im Domkreuzgang zu Freising

Der prächtige Stein blieb allem Anschein nach unvollendet. Zwar sind das Almutium und die Albe in ihrem stofflichen Gegensatz zwischen dem weichen Pelz und dem vielfaltigen Linnen sehr fein ausgeführt, dagegen ist der Kopf nicht viel über die allgemeine Anlage hinausgediehen. Es fehlt ihm die eingehende Modellierung und der sorgsame Schliff, die wir an anderen Arbeiten des Meisters, z. B. an dem Petrus von Altenhaus zu sehen gewöhnt sind. Es steht ferner außer allem Zweifel, daß der Stein nur unvollständig auf uns gekommen ist. Der jetzige Zustand desselben, vor allem die haltlose Form der Bogenzwickel setzt zum mindesten einen weiteren Abschluß nach oben und damit als höchst wahrscheinlich — des besseren Verhältnisses wegen — auch eine reichere seitliche Architektur voraus. Eine Zeichnung aus der Zeit um 1800 gibt uns einen ungefähren Begriff von dem oberen Abschluß des Steines.[1] Er war bekrönt von einem Volutengiebel mit einem Kreuze, zu dessen Seiten Statuetten von Maria und Johannes standen. Die linke Volute trug außerdem noch einen Wappenhalter. Nach Analogien mit noch zu erwähnenden Werken des Meisters darf man annehmen, daß aber auch diese Zeichnung nicht den ursprünglichen unversehrten Zustand des Grabmals wiedergibt. Der architektonische Rahmen des Steines

[1] Manuskript 418 des Histor. Vereins von Oberbayern S. 68.

wurde wahrscheinlich gelegentlich der Aufstellung der Grabsteine im Kreuzgang durch Bischof Johann Franz im Jahre 1708, vermutlich aus Gründen der Konformität, mit den übrigen Steinen entfernt.

In Freising findet sich keine weitere Marmorskulptur, die mit unanfechtbarer Bestimmtheit den Meißel unseres Meisters verriete. Es könnte nur noch der wenig bedeutende Grabstein des Kanonikus Rupert Auer von Puelach, gest. 1520, in Frage kommen, wenigstens hinsichtlich der technischen Mache, doch weist er in der Art, wie die müde Figur unbeholfen in die Nische gezwängt und wie die Hände gefaltet sind, eher auf einen schwächlichen Nachahmer, als auf den Meister selbst.

Wesentlich mehr Wahrscheinlichkeit spricht für den Grabstein des Ritters Sigmund Pucher, gest. 1514, in St. Castulus zu Moosburg. Bei einem Vergleich mit dem des Peter von Altenhaus, der in erster Linie heranzuziehen ist, wird dieser zunächst wegen des reichen Beiwerks und der außerordentlich feinen Durchbildung aller Einzelheiten mehr bestechen. Greift man jedoch das Wesentliche der beiden Werke heraus, die Figur der beiden Ritter, so wird man der unverkennbaren Vorzüge des Moosburger Steines augenblicklich gewahr. Der Verzicht auf einengende Nischen und ähnliches Beiwerk gestattet der kühnen Figur des Pucher größere Bewegungsfreiheit. Peter von Altenhaus steht unsicher auf dem Hund, der Pucher dagegen wiegt sich federnd in der Sicherheit des Schrittes. Es ist dasselbe Empfinden, wie bei dem Kanonikus Lang von Wellenburg. In diesem Bewegungsmotiv erblicke ich auch den wesentlichsten für den Meister *S. R.* sprechenden Grund; daneben legen freilich auch Schnitt und Behandlung der Helmzier und die Rüstung dessen Urheberschaft nahe. Ueberraschend wirkt der nur von einer Netzhaube bedeckte Kopf des Pucher; er ist ein unmittelbar dem Leben abgeschriebenes Porträt mit derben knochigen und entschlossenen Zügen, das zu den besten Bildnissen in Altbayern zählt (Abb. 19). Es überragt alle bisher von unserem Meister erwähnten Werke, ohne jedoch dabei auf eine andere Hand hinzuweisen.

Auch Landshut besitzt noch ein weiteres Werk unseres Meisters in der Grabplatte des Ritters Georg Kärgl von Siesbach, gest. 1527.[1] Sie ist in einem Nebenraum der Kärglschen Kapelle zu Kloster Seligental unter einer Treppe fast unzugänglich eingemauert. Die Zuweisung an *S. R.* rechtfertigt sich zunächst durch die Architektur, die jener am Grabmal des Lang von Wellenburg nah verwandt und genau wie diese an dem linken unteren Gesimsstück mit einem Wappen haltenden Engelchen ausgestattet ist. Eine prächtige Figur ist der Ritter, der in ungezwungener Haltung mit fast gezierter Beweglichkeit auf einem Bären — dem Wappentier der Kärgl — steht. Die Aehnlichkeit mit den schon erwähnten Rittergrabsteinen springt unmittelbar in die Augen. Der Umstand, daß das Todesdatum erst später vollkommen ausgefüllt wurde, beweist, daß das Monument schon zu Lebzeiten des Ritters errichtet wurde. Ich setze es um das Jahr 1520 an. Auf diese Zeit weisen auch die dem Steine des Lang von Wellenburg (gest. 1521)

---

[1]) Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut (1894) S. 55.



ABB. 18. GRABSTEIN DES KANONIKUS PAULUS LANG VON WELLENBURG IN FREISING



nahezu konforme Architektur sowie stilistische Uebereinstimmung mit dem folgenden Werke des Meisters, welches das Entstehungsjahr 1520 trägt. Es ist der Grabstein des Thomas Löffelholz von Kolberg, gest. 1527, in der Stiftskirche zu Altötting,[1] den sich der Ritter also schon zu Lebzeiten hat meißeln lassen (Abb. 20). Die in Hochrelief gearbeitete Figur trägt Maximiliansrüstung mit



Abb. 19. Kopf des Sigmund Pucher, gest. 1514, von dessen Grabstein in St. Castulus zu Moosburg

flatterndem Schurz wie Peter von Altenhaus, Sigmund Pucher und Georg Kärgl; mit der Rechten faßt er die Fahne, die Linke ruht am Schwertgriff. Die Zugehörigkeit zu den Arbeiten des Meisters *S. R.* offenbart sich unmittelbar aus der Pfeilernische mit den Festons und den Putten in den Bogen, Motiven, zu denen sich gleiche oder sehr verwandte Formen in fast allen uns bisher bekannt ge-

[1] K. D. B. I, 2349. H. 2,30, Br. 1,10 m. Kulturgeschichtlich interessant ist dieser Stein durch die den Jerusalemfahrer kennzeichnenden Orden vom hl. Grabe und den Katharinenorden am unteren Rande der Platte.

wordenen Werken nachweisen lassen. Ueberdies deckt sich die Figur des Löffelholz mit den übrigen Rittergestalten des *S. R.* in auffallender Weise und zwar nicht nur in der ganzen Auffassung und Haltung, in der Stellung, in der Artiku-



Abb. 20. Grabplatte des Thomas Löffelholz von Kolberg, gest. 1527, in der Stiftskirche zu Altötting. Von 1520

lierung der Glieder, sondern auch in jenen kleineren Eigentümlichkeiten, die weit deutlicher die Hand ihres Schöpfers verraten als in die Augen springende Allgemeinheiten, z. B. in dem fliegenden Schurz.

Auch dieses Werk ist nicht in seiner ursprünglichen Vollständigkeit erhalten; der Mangel einer Inschrift und eines festen Rahmens weist deutlich darauf hin. Glücklicherweise aber haben auch hier zwei Zeichnungen des 17. bezw. des 18.



Abb. 21. Zeichnung des alten Bestandes des Monumentes des Thomas Löffelholz in Altötting

Jahrhunderts[1] den alten Aufbau des Monumentes festgehalten. Bei beiden umrahmt eine große Architektur das eigentliche Bildfeld. Die ältere Zeichnung (Abb. 21) erscheint etwas reicher; die auf dem Architrav stehenden Figuren eines

[1] K. D. B. I, 2349. Die ältere Zeichnung befindet sich in einem von Thomas Löffelholz (1656—1716) verfaßten Familienbuche im Archiv des Germanischen Museums in Nürnberg (D. I, Nr. 1), die jüngere Zeichnung in cgm. 2266 (Bl. 48), welcher 1783 im Auftrage der K. Akademie der Wissenschaften hergestellt wurde.

Ritters und eines Gelehrten scheinen spätere Zutaten gewesen zu sein, sie fehlen bei der jüngeren Zeichnung. Diese macht, obwohl noch wesentlich dilettantischer, in manchen Einzelheiten den Eindruck sorgfältigerer Treue. Nach ihr hätten die Säulen rechts und links der Nische ganz und gar jenen an der Korbiniansnische des Marolt-Altars, und an den Epitaphien der Kanoniker Kalbsor und Schaffmannsperger geglichen.

Wie künstlerisch minderwertig die beiden Zeichnungen auch sein mögen, so vermitteln sie uns doch einen ungefähren Eindruck von der ehedem imposanten Wirkung des Steines. Unserer Einbildungskraft aber kommen auch noch zwei Werke des Meisters *S. R.* zu Hilfe, die bis auf den heutigen Tag ihre reiche architektonische Pracht wenigstens zum größten Teil bewahrt haben. Es sind die Denkmäler zweier Ritter in den Pfarrkirchen zu Arnstorf (Bezirksamt Eggenfelden) und zu Gerzen (Bezirksamt Vilsbiburg) in Niederbayern. Das erste, einem Hans von Klosen, gest. 1527, errichtet, entwickelt sich zu einer Höhe von 3,5 m (Abb. 22 und 23). In einer flachen Nische, die von einer kräftig gegliederten Frührenaissance-Architektur umrahmt wird, steht der Ritter mit geöffnetem Visier. Sein Banner entfaltet sich hinter ihm in breiter Bahn. Die Nische wird von einem Aufbau bekrönt, der die bandartige Inschrift umschließt und in eine Muschel mit seitlichen Voluten endigt. In dieser Höheneinteilung blieb das Denkmal unversehrt, dagegen ist die flankierende Architektur nicht mehr intakt erhalten. Der Entstehungszeit des Werkes gehören die beiden eigenartigen Stützen und die zwei Voluten mit Rosetten am Unterbau an. Besonderer Beachtung wert erscheint es, daß diese Teile wie die Flügel des Marolt-Altars im Gegensatz zum übrigen in Sandstein gemeißelt und durch Anstrich zum Ton des roten Marmors gestimmt sind. Ob diese Bauglieder ursprünglich die jetzige Anordnung zum Mittelteil hatten, erscheint mehr als fraglich. Das 18. Jahrhundert nahm sich der Wiederherstellung des Werkes an, ergänzte in seiner Stilweise nicht gerade ungeschickt die fehlenden Seitenteile der oberen Partien, fügte — vermutlich auf Grund älterer Reste — den Kruzifixus mit Maria und Johannes hinzu, ähnlich wie es auch die Zeichnung vom Stein des Paulus Lang von Wellenburg zeigt, und setzte aus den Resten der alten Umrahmung den unteren Teil, so gut es eben ging, zusammen. Eine Darlegung aller Einzelbeweise für die Zuweisung des Werkes an *S. R.* erscheint überflüssig; sie ergeben sich dem prüfenden Auge ohne weiteres. Immerhin sei die Aufmerksamkeit wieder auf die kleine Tafel zwischen den Füßen des Ritters und auf die Freude des Meisters an den Putten gelenkt.

Der Stein in der Pfarrkirche zu Gerzen, ungefähr ebenso groß, wenn auch nicht so reich, wie das Klosensche Denkmal, übertrifft dieses an künstlerischem Gehalt (Abb. 24 und 25). In einer Nische mit Frührenaissancesäulen kniet Alexander Leberskircher von Lichtenhag, gest. 1521, nach links gewendet in einem mit Schnitzwerk und einem kleinen Wappen[1] gezierten Betschemel. Er trägt den Maximiliansharnisch, aus dem Visier schaut ein mildes, fromm gläubiges Gesicht. Im rechten Arm ruht die Lanzenstange, durch die Hände rollen die

[1] Das Wappenschildchen, ursprünglich in Bronze gegossen, wurde in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entfernt und durch einen Gipsabguß ersetzt.



ABB. 22. GRABMONUMENT DES HANS VON KLOSEN IN ARNSTORF



großen Perlen eines Rosenkranzes. Das Feld über der Nische nimmt ein breites Schriftband ein. Die Bekrönung des ganzen Aufbaues bildet ein Figürchen des „Christus in der Rast“, zu dem aller Wahrscheinlichkeit nach der Meister das



Abb. 23. Kopf des Hans von Klosen, gest. 1527, auf dessen Grabmonument in der Pfarrkirche zu Arnstorf

Titelbild der kleinen Holzschnitt-Passion Albrecht Dürers von 1511 (B. 16) benutzt hat.

Der Stein des Alexander Leberskircher erweitert unser Wissen von dem Können des Meisters insofern, als er sich nicht mit der einfachen repräsentativen Darstellung des Verstorbenen begnügt, sondern ein fast monumentales Genrebild, den Ritter im Gebete, gibt. Er beherrscht seine Aufgabe, von der etwas schwer



Abb. 24. Monument des Alexander Leberskircher, gest. 1521, in der Pfarrkirche zu Gerzen



ABB. 25. KOPF DES ALEXANDER LEBERSKIRCHER AUF DESSEN GRABMONUMENT IN GERZEN



verständlichen Haltung der Hände abgesehen, durchaus und weiß auch den Marmor zu einem sinnigen Gesichtsausdruck zu zwingen. In seelischer Belebung, die ihm keineswegs immer als Hauptziel seiner Porträtkunst vorschwebte, hat hier der Meister *S. R.* sein Bestes gegeben. Zwar versucht er da und dort über ein bloßes Abschreiben der Natur hinauszugehen, wie etwa im Kopfe der Kanoniker Wirsing und Kalbsor oder des Sigmund Pucher und am glücklichsten hier im Gesichte des Alexander Leberskircher, aber von sonderlicher Vertiefung kann bei all diesen Versuchen keine Rede sein. Offenbar interessierte den Meister mehr die einzelne Person in ihrer Gesamterscheinung und Haltung. Ein Paulus Lang von Wellenburg, ein Sigmund Pucher, ein Georg Kärgl, sogar die kleinen Figürchen des Marolt-Altares stehen als markig gefühlte, großzügig umrissene Vertreter ihres Standes vor uns. Man spürt ihnen des Meisters Herrschaft über den Körper, das Verständnis für die Funktionen der Glieder und für die bewegliche Elastizität eines kräftigen Gesamtorganismus nach; selbst die Putten, die nackten nicht weniger wie die bekleideten, teilen in ihrer frischen Natürlichkeit alle diese Vorzüge mit den lebensgroßen Gestalten des Meisters.

▣

Das bevorzugteste Material für den altbayerischen Steinmetzen jener Zeit war der rote — meist Adneter — Marmor; andere Steinarten kommen verschwindend selten zur Verwendung. Eine Zusammenstellung verschiedener Materialien an einem und demselben Werk wie beim Marolt-Altare mußte deshalb umsomehr überraschen. Unsere Untersuchung wies, vom Schrein des Werkes ausgehend, zunächst den Weg nach den Marmorskulpturen des Meisters. Wir können nun aber auch noch zwei Sandsteinreliefs unbedenklich dem gleichen Meister zuschreiben. Bezeichnenderweise treffen wir sie an Orten, wo der Meister *S. R.* durch signierte Werke vertreten ist. Das erste Relief, in der Sammlung der ehemaligen Martinskapelle (Sighart-Museum) in Freising, hat keinerlei Inschrift (Abb. 26). Vielleicht ist es der Rest eines Altaraufbaues; darauf scheint mir wenigstens die Anordnung zu deuten. In einem reichen Rahmen steht, von Engelwolken umwogt, eine Figur des Salvators von fast Dürerscher Konzeption. Die Ecken des Rahmens bilden Medaillons mit den vier Evangelistensymbolen, etwa im Sinne eines Bibeltitels.[1] Die Seitenteile geben ein aufsteigendes reich mit Putten belebtes Pilasterornament, die untere Leiste einen Fries von Engeln mit den Leidenswerkzeugen Christi. Im Kopfstück sieht man Putten das sitzende Christkind auf einer Bahre mit sich führen; links und rechts dieser Gruppe schließen sich als Gegenstücke die Verkündigung Mariä und der Sündenfall an. Das köstliche Werk befindet sich infolge der Verwitterung des weichen Sandsteines in einem jammervollen Zustande. Ganze Füllstücke des Rahmens sind ausgebrochen, die obersten Schichten des ehedem bemalten Reliefs haben sich stellenweise abgeblättert und geben der Skulptur ein blatternarbiges Aussehen. Trotzdem bewährt der Stein seine ursprüngliche, feierlich reiche Wirkung. Die Puttenfigür-

[1] Vergl. z. B. Butsch, Die Bücherornamentik der Frührenaissance Taf. 18 und Taf. 57. H. des Reliefs 1,12, Br. 0,88 m.



Abb. 26. Sandsteinrelief im Sighart-Museum zu Freising



Abb. 27. Holzschnitt der Mailändischen Schule. Sammlung Rothschild in Paris

chen sind von reizender Lebendigkeit und erquickender Frische, der hoch einherschreitende Salvator mit dem prächtigen Lockenhaupte und der italienischen Ponderation von monumentaler Größe. Daß *S. R.* auch der Schöpfer dieses Werkes ist, unterliegt keinem Zweifel; der Vergleich mit den Flügeln des nur wenige Schritte entfernten Maroltsteines wirkt hier ebenso überraschend wie überzeugend. Nur eins erscheint fremd, die malerische Weise des Mittelfeldes, speziell das wenig erfreuliche, zu voll und unruhig wirkende Engelgewölk, dieser zweite schwammige Rahmen innerhalb des eigentlichen Rahmens. Die Ursache ist leicht erfindlich; alles deutet darauf hin, daß dem Mittelfeld ein graphisches Vorbild, das uns jetzt unbekannt ist, zugrunde lag. Man denkt an Dürer oder Cranach.

Für die Umrahmung sind wir in der glücklichen Lage, die Vorbilder nachweisen zu können. Zunächst ist nicht schwer zu erkennen, daß die Verkündigung der oberen Leiste in der ganzen Komposition und in einer ganzen Reihe bestimmender Einzelheiten genau Dürers Blatt aus dem Marienleben (B. 83) wiedergibt. Ungleich wichtiger aber ist die Wahl des zweiten Vorbildes. Auf den ersten Blick erhellt, daß kein Deutscher diesen Rahmen erdacht haben kann. Um das Jahr 1520, in das wir ungefähr dieses Werk zu setzen haben, suchen wir in Deutschland vergebens nach solch reifen und reinen Schöpfungen des neuen Stils, selbst in der Buchkunst; es konnte also nur Italien selbst unserem Meister spendend genaht sein. Das Vorbild fand sich denn auch in einem Holzschnitt der Mailändischen Schule, betitelt: das Wunder der hl. Martha (Abb. 27). Das einzige bisher bekannte Exemplar desselben befindet sich in der Sammlung Rothschild in Paris.[1] Er gehört der Zeit um 1500 an. Meister *S. R.* nahm die ganze ornamentale Umrahmung von dort herüber, kürzte die Seitenleisten um einige Rankenglieder und fügte der oberen die Dürersche Verkündigung und den Sündenfall ein. Bei aller Kopistentreue gab der Meister aber doch auch etwas Persönliches hinzu, indem er aus den schlanken ätherischen Putti des italienischen Buchkünstlers, die zum Teile die Körperverhältnisse Erwachsener tragen, volle schwellende Kinderglieder, echte deutsche Engelknaben im Sinne eines Dürer,[2] Cranach oder Altdorfer formte. Daß ein günstiges Geschick den italienischen Holz-

---

[1] Vergl. Lippmann, Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V (1884) S. 319 ff. Ehe mir diese Abbildung bei Lippmann bekannt war, hielt ich die Titelbild-Umrahmung des Aureum opus de veritate contricionis von J. L. Vivaldus, eines prächtigen Druckwerkes der Offizin Signerre in Saluzzo von 1503 für das Vorbild, wenigstens für die senkrechten Leisten. Unzweifelhaft aber diente als solches die Bordüre des Rothschildschen Blattes. Dieses weist übrigens, was Lippmann ganz übersehen zu haben scheint, so große stilistische Unterschiede zwischen Mittelfeld und Umrahmung auf, daß man nur zwei ganz verschiedene Hände annehmen kann. Der Holzstock des schwächeren altertümlichen Mittelfeldes ist eingesetzt und paßt nur ungenau zum Format des Rahmens. Gab es am Ende Drucke mit einem Salvator als Mittelbild?! Lippmanns Anschauung, die Bordüre erinnere in Zeichnung und Aufbau an jene des Titelholzschnitts bei Vivaldus, muß außerdem dahin präzisiert werden, daß dessen rechte Leiste vollständig dem Spiegelbild der linken Leiste auf dem Rothschildschen Blatte entspricht.

[2] Auffallende Aehnlichkeit findet sich zwischen dem stehenden Engelpaar der linken Leiste und Dürers Stich mit den drei Genien (B. 66), der von Hans Baldung und anderen mehrfach nachgebildet wurde.



ABB. 28. EPITAPH FÜR HANS UND DOROTHEA ESTERREICHER IN INGOLSTADT

schnitt wenigstens in einem Exemplare erhalten hat, ist um so wichtiger, als dadurch unsere Kenntnis von der Kunst der Frührenaissance in Deutschland in ihren Beziehungen zu Oberitalien um ein unmittelbares Zeugnis, deren wir nicht allzuviele besitzen, bereichert wird. Für Altbayern steht ein derartig auffallendes und überzeugendes Beispiel aus so früher Zeit bis jetzt einzig da.

Das zweite Sandsteinrelief unseres Meisters, ein Epitaph für Hans Esterreicher, gest. 1532, und Dorothea Esterreicherin, gest. 1521, steht im Chor der ehemaligen Minoriten-, jetzt Garnisonskirche in Ingolstadt[1] (Abb. 28). Es stellt in einer Muschelnische einen sogenannten „Gnadenstuhl" dar, d. h. den thronenden Gottvater, der vor sich Christus am Kreuze hält; die Taube sitzt auf dem Querbalken des Kreuzholzes.[2] Unter der Bildgruppe knien seitlich des Schriftfeldes in kleineren, mit Gehängen verzierten Nischen die Verstorbenen. Alles architektonische Beiwerk weist nachdrücklich auf die signierten Werke des Meisters *S. R.* hin. Für ihn sprechen ferner noch die Teppich haltenden Engel und der kleine Putto als Wappenhalter, dem wir in ganz ähnlicher Weise mehrfach auf Werken unseres Meisters begegnen. Der Kopf Gottvaters steht in engster Verwandtschaft mit jenem des vorerwähnten Salvators in Freising. Wenn in den Gewandfalten Gottvaters einige Abweichung gegenüber anderen Arbeiten sich ergibt, so ist dies zunächst wieder auf den Wechsel des Materials zurückzuführen; dann aber auch auf den Umstand, daß, wie der Gesamteindruck des Bildwerks bezeugt, sicherlich auch hier ein graphisches Blatt in Relief übersetzt wurde. Das Ornament des rechten Pilasters ist übrigens einer Schmuckleiste Hans Springinklees aus dem Hortulus animae, gedruckt von Johann Stüchs in Nürnberg im Jahre 1516, wortwörtlich entlehnt; das des linken Pilasters variiert nur den Putto. Nicht ohne Belang für die Zuschreibung dürfte ferner noch sein, daß Hans Esterreicher[3] 1522 seinen beiden Frauen (gest. 1497 und 1521) von dem Meister *S. R.* an der gleichen Kirche einen mit Kugel und Monogramm signierten Grabstein hat errichten lassen (s. S. 19). Und auch dieses Sandstein-Epitaph trägt am Gebälkstück des linken Pfeilers die geflügelte Kugel. In dem „Gnadenstuhl" besitzen wir des Meisters bedeutendste Steinskulptur; der würdevolle Kopf Gottvaters und der trefflich modellierte Körper Christi werden von keiner anderen ähnlichen Schöpfung Altbayerns auch nur annähernd erreicht.



Versuchen wir eine chronologische Reihenfolge der Werke aufzustellen. Die genau datierten Steine des Thomas Löffelholz in Altötting (1520), der des Kalbsor in Freising (1521) und der ersterwähnte Stein der Esterreicher in Ingolstadt (1522) gewähren hierfür die einzigen festen Punkte. Für die meisten anderen Steine muß, da bei fast allen das Todesjahr mit der Inschrift einheitlich einge-

---

[1] K. D. B. I, 50. H. 1,66, Br. 0,87 m.

[2] Die Darstellung des „Gnadenstuhls" war durch das ganze Mittelalter in Deutschland sehr verbreitet. Dürer gab ihr im Allerheiligenbilde die gewaltigste Komposition. Vergl. auch Berger, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland (1905) S. 541.

[3] Auf seinen Namen beziehen sich unzweifelhaft die Buchstaben I E (Johannes Esterreicher) am Scheitel des Bogens dieses Steines.

meißelt ist, dieses als oberste Grenze für die Entstehung angesehen werden. Darnach allein schon wäre der Altar des Kanonikus Marolt, gest. 1513, als das älteste Werk des Meisters anzusprechen. Ueberdies weist der Schrein auch noch weit mehr Erinnerungen an die Gotik auf, als irgendeine andere Arbeit des *S. R.* Der Umstand aber, daß das Totenmal zugleich auch als eine Art Stiftungsbrief über die zwei Messen errichtet wurde, läßt uns kaum über das Jahr 1515 herabgreifen. Aus stilistischen Gründen und gemäß der Todesdaten schließen sich dann unmittelbar an die Steine des Petrus von Altenhaus, gest. 1513, der Margarethe von Fraunburg, gest. 1515, und der Kanoniker Wirsing, gest. 1515, und Schaffmannsperger, gest. 1516. Es folgt hierauf mit sicherem Entstehungsdatum das Monument für Thomas Löffelholz von 1520, dem wir in unmittelbare Nähe die Platte des Paulus Lang, gest. 1521, und den Rittergrabstein des Sigmund Pucher, gest. 1514, setzen. Für die Einordnung der beiden letzten an dieser Stelle sprechen außer rein stilistischen Belegen auch die entwickelten Maximiliansrüstungen. Ferner heißt uns der gleiche Stilcharakter hier den Grabstein des Georg Kärgl, gest. 1527, anschließen. Es folgen alsdann das Sandsteinepitaph[1] und die Marmorplatte der Esterreicher von 1522. Gleichzeitig mit dem Sandstein-Epitaph der Esterreicher entstand das Salvator-Relief in Freising. Der Stein des Alexander Leberskircher, gest. 1521, und jener des Hans von Klosen, gest. 1527, sind als die spätesten Werke des Meisters anzusehen; eine andere Stilphase vertreten sie jedoch nicht.

Aus der Fülle altbayerischer Grabdenkmäler gelang es mit Hilfe einiger monogrammierter Werke und auf Grund untrüglicher stilistischer Eigentümlichkeiten eine Gruppe herauszulösen und sie einem uns zunächst noch unbekannten Meister zuzuschreiben. Er wechselt, wie wir sahen, ständig sein Zeichen, hier *S* und *R*, dort ein Pfeil, dann beides verbunden oder die beiden Buchstaben in eine geflügelte Kugel eingegraben; selbst in der spielenden Verwendung kleiner Tafeln möchte ich etwas Monogrammatisches erblicken. Auch die außerordentlich charakteristische Technik konnte uns stellenweise Führerin sein. Ganz besonders bezeichnend für den Meister ist es, daß er das Stoffliche mit dem Zahneisen behandelt und die Schläge unpoliert stehen läßt, im Gegensatz zu den Fleischpartien, die er sorgfältig schleift. Dadurch erzielt er höchst malerische und abwechslungsreiche Wirkungen. Selbst wenn man nur der Mache, der Hammer- und Meißelführung folgen wollte, käme man zum gleichen Resultate wie durch reine Stilkritik. Der Hammerschlag des Meisters fällt, hat man ihn einmal erkannt, unmittelbar zu Gesicht.

Zu den Werken, die nicht unzweifelhaft das Gepräge des persönlichen Stiles des Meisters tragen, wohl aber als Arbeiten von Gesellenhänden und als Schulerzeugnisse ihm nahe stehen, leitet eine Grabplatte über, von der ich nur eine photographische Aufnahme in der Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg kenne (Abb. 29). Jede Angabe über den Standort des Originales fehlt und alle Recherchen über den Verbleib desselben ergaben nicht den geringsten Anhalts-

[1] Da an diesem Epitaph das Todesjahr der 1521 verstorbenen Dorothea Esterreicherin nicht eingemeißelt ist, muß es vor die Marmorplatte von 1522 angesetzt werden.



Abb. 29. Grabstein des Balthasar Hugendorfer, gest. 1525, Standort unbekannt
Nach einer Photographie des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

punkt. Der Stein ist verschollen oder — was wahrscheinlicher — zugrunde gegangen. Die Photographie zeigt in einer Renaissancenische, deren oberer Abschluß noch reich mit gotischen Reminiszenzen durchsetzt ist, eine Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes. Mehr originell und ikonographisch interessant als geschmackvoll erscheint die Art, wie der Künstler als ein echt geschwätziger Gotiker in die phantastische Umrahmung die Sonne, den Mond und alle „Waffen Christi" eingewoben hat. Ist uns auch versagt, das Original zu prüfen, so kann man doch aus der Photographie den ganzen eigenartigen Stilcharakter unseres Meisters herauslesen. Nicht zum wenigsten spricht für ihn aber auch der Hinweis der Inschrift nach Freising: Anno dñi 1525 Des xvij tags January Ist gestorbē der Edel waltrasar . . gendorffer vnd am samstag vor letaretag starb anna sein hausfrav anno dñi 1517 dē got genad, d'dreier furstē vnd bischove zu freising diener gewest ist.[1] Daß wir es hier noch mit einer eigenhändigen Arbeit des Bildhauers *S. R.* zu tun haben, erscheint mir unzweifelhaft. Sie wird wohl kurz nach 1517 zu setzen sein und wenig früher als der Grabstein des Kärgl von Siesbach in Landshut, mit dessen Architektur sie den merkwürdigen Dreiecksgiebel gemein hat. Von besonderem Interesse ist der geschickt modellierte Christuskörper, der sich im ganzen Typ, namentlich in den gedrungenen Verhältnissen aufs engste mit jenem des Esterreicher-Epitaphs in Ingolstadt (Abb. 28) berührt.

In sehr engem stilistischen Zusammenhang, wenigstens was das Formale anlangt, steht mit der verschollenen Grabplatte das Epitaph des Oswald Wolfauer, gest. 1518, an der Fassade der Hl. Geistkirche in Landshut. Wenn auch mancherlei Züge, z. B. die Putten, das Architektonische und selbst einige technische Gewohnheiten durchaus an den Meister *S. R.* gemahnen, so wird man, zumal mit Hinblick auf das flache Relief und die stellenweise harte Ausführung desselben, doch in der Platte nur eine gute Werkstattarbeit erblicken dürfen.

Einem weniger geübten Gesellen weise ich das Epitaph einer Familie Freyberger an der Pfarrkirche von Vohburg bei Ingolstadt zu[2], das in einer Frührenaissancenische, ähnlich der linken oberen des Marolt-Altares, eine Figur des hl. Petrus mit dem Votanten zu Füßen zeigt. Dieser, Johannes Freyberger, war, wie die Inschrift lehrt, Pfarrer in Vohburg und Domherr zu Freising. Die Herkunft des Epitaphs aus der Werkstatt des Meisters *S. R.* liegt demnach sehr nahe. Ihm selbst möchte ich es nicht zuschreiben. Die kraftlose Auffassung der Petrusfigur und die eingekeilte Gestalt des Stifters sprechen dagegen.

Aehnlich verhält es sich mit einem Epitaph mit der Darstellung einer Kreuzigung im Arkadengang des Hofes II im Bayerischen Nationalmuseum, über dessen Herkunft nichts Näheres bekannt ist; eine Inschrift fehlt. Es ist keine hervorragende, aber doch eine handwerklich tüchtige Arbeit, die in der Architektur entschieden an den Meister *S. R.* erinnert. In der Behandlung des Figürlichen

---

[1] Der Name ist Hugendorfer zu lesen; Hugendorfer war, wie Freisinger Rechnungen der Zeit (Rep. LIIII. Fol. 63 Nr. 1327 des K. Kreisarchivs Landshut) ergeben, Rentmeister der Freisinger Fürstbischöfe.

[2] K. D. B. I, 142. H. 2,05, Br. 1,03 m.

tauchen aber neben manchen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten dieses Meisters mehrfach Züge — namentlich in der Faltenbehandlung — auf, die den Werken des Eggenfeldener Meisters Matthäus Krenıß sehr verwandt erscheinen. Eine endgültige Zuschreibung an einen der Meister oder auch nur ihres Schulbereiches ist unzulässig. In dieser Arbeit, die unzweifelhaft aus dem Grenzgebiet Ober- und Niederbayerns stammt, schattiert sich der Einfluß des Meisters *S. R.* schon wesentlich zu dem allgemeinen zeitlichen und lokalen Stil ab, wie er sich z. B. in dem Grabstein der Anna Egkerin zu Oberpering, gest. 1521, in der Pfarrkirche zu Dingolfing oder dem Epitaph des Abtes Gabriel Dorner von Ravensburg, gest. 1575, im Kloster Aspach besonders charakteristisch darstellt.[1]

Schließlich ist noch der Grabstein des Geistlichen Georg Hauer, den sich dieser selbst zu Lebzeiten, in der Moritzkirche zu Ingolstadt setzen ließ, zu betrachten.[2] In der Schrittstellung erinnert die Gestalt des Hauer an den Paulus Lang, es fehlt ihr jedoch an Schwung und Elastizität, woran nicht zum wenigsten die trockene, abgeschliffene Behandlung der Falten beiträgt. Das Porträt ist sichtlich und mit allem Fleiße der Natur abgeschrieben, doch läßt es kalt. Es drängt sich einem unwillkürlich der Gedanke auf, daß hier wohl eine geübte und geschulte Hand den Meißel geführt hat, aber wohl auch eine müde. Vielleicht haben wir in dem Grabstein Hauers des Meisters letztes Werk vor uns.

---

[1] Der Grabstein des Gabriel Dorner, gest. 1575, gehört unzweifelhaft der Zeit um 1525—30 an.
[2] K. D. B. I, 56.

Der Bildschnitzer S. R.

Der Meister *S. R.* war ein vielbegehrter, offenbar hochangesehener Steinmetz. Sein eigentlichstes Schaffensgebiet war die Grabsteinplastik und damit das Relief. Nur einmal runden sich ihm seine Gestalten zu fast freien Vollfiguren in den vier kleinen Heiligen auf den Flügeln des Marolt-Altares. Wenn wir nun die Frage aufwerfen, ob etwa der Meister auch in größeren Freistatuen die dort angedeuteten Fähigkeiten für monumentale Diktion zu reicher Entfaltung zu bringen verstand, so berühren wir damit zugleich die Möglichkeit, daß er auch zeitweise den Meißel mit dem Schnitzmesser vertauscht hätte, denn Freistatuen kamen in Altbayern zu Beginn des 16. Jahrhunderts doch in erster Linie für die großen, holzgeschnitzten Altäre in Betracht. An den Resten eines solchen läßt sich nun auch die Hand unseres Meisters nachweisen.

In der Pfarrkirche zu Reisbach (Bez.-Amt Dingolfing), das halben Weges zwischen Gerzen und Arnstorf liegt, finden sich, zu einem modernen gotischen Hochaltar verwendet, zwei lebensgroße Holzfiguren des hl. Johannes Baptista und des hl. Wolfgang[1] nebst zwei Altarflügeln, welche von dem alten Hochaltar der Kirche herrühren (Abb. 30 und 31). Von den Flügeln stellt der eine den hl. Michael als Seelenwäger und die Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, der andere den Kampf des hl. Michael mit dem Drachen und eine ikonographisch außerordentlich interessante Szene aus dem Leben des hl. Wolfgang[2] in Relief dar (Abb. 32 und 33). Die Standfiguren und die vier Reliefs der Flügel ergeben, wie etwa die Gewandfalten, die Gesichtszüge der Heiligen und am auffallendsten die Behandlung der Haare belehren können, unzweifelhafte Uebereinstimmung; die Flügel aber tragen unverkennbar die Hand des Meisters *S. R.* Man beobachte das durch das Gewand tretende Bein St. Michaels, seine fliegenden, charakteristisch mit dem Bohrer behandelten Haare, die genau in dieser Weise St. Sebastian in dem Maroltschrein trägt oder das vom Rücken gesehene Figürchen St. Wolfgangs. Und ist es nur ein Zufall, daß dem Kampf St. Michaels mit dem Drachen Dürers mächtige

[1] Ob auch die lebendig aufgefaßte, fast barocke Figur des hl. Michael im Giebel des Altars anzureihen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.

[2] Das Relief behandelt die offenbar aus dem Namen Wolfgang abgeleitete Legende, daß der Heilige, nachdem er Kirche und Zelle mit Hilfe des Teufels erbaut hatte, Gott bat, ihm einen Wolf im Pilgergewand zu schicken, um damit dem Teufel den ausgedungenen Lohn — den ersten Pilger — ausliefern zu können. Vgl. hierzu Mehler, Der hl. Wolfgang (1894) S. 212 ff. Außer der vorliegenden Darstellung ist mir kein einziges Beispiel für die Verkörperung dieses Stoffes durch die bildende Kunst bekannt geworden; nur Michael Pacher deutet sie flüchtig auf einem Flügelbilde seines Altares in St. Wolfgang an.

Vision aus der Apokalypse (B. 72) zugrunde gelegt ist, zumal wir des Meisters Spuren schon des öftern sich mit jenen begegnen sahen (Abb. 34)? Erscheint



Abb. 30. Holzstatue des hl. Johannes Bapt. vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Reisbach



Abb. 31. Holzstatue des hl. Wolfgang vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Reisbach

es nicht auffallend, daß all diesen Kriterien sich noch eine Kenntnis der Renaissance-Architektur zugesellt, wie sie sonst kaum bei andern gleichzeitigen Meistern



Abb. 32. Linker Flügel des Hochaltars der Pfarrkirche zu Reisbach



Abb. 33. Rechter Flügel vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Reisbach

Altbayerns begegnet? Der Bogen auf dem Relief der Enthauptung des hl. Johannes ist übrigens in seinen Hauptformen nach der Nische auf dem Sandstein-Epitaph der Esterreicher in Ingolstadt aufgebaut und trägt an seinen beiden Pfeilern genau an der Stelle wie jenes und sogar zweimal — die geflügelte Kugel.



Abb. 34. Michaels Kampf mit dem Drachen aus der „Apokalypse“ von Albrecht Dürer. (B. 72)

Die stilistisch wie technisch genaue Uebereinstimmung mit den Flügeln weist auch die beiden prächtigen Statuen im Schrein des Altares dem gleichen Meister zu. Hätten wir nicht in den Flügeln das bindende Glied, so wäre der Pfad zu ihnen wohl schwer zu finden gewesen. So aber wird das Auge, wenn es von den durch die Größe und das Material bedingten Unterschieden[1] absieht, vor allem in der Auffassung und der Ponderation der Gestalten den Meister der Figürchen des Marolt-Altars, den Schöpfer des Paulus Lang oder des Salvator-Reliefs erkennen. Auch von dem Material weniger abhängige Einzelheiten wie z. B. die für ihre Zeit eminente Modellierung des Spielbeines des Täufers hat der Meister *S. R.* schon ähnlich an andern Werken geboten, skizzenhaft am Martyrium St. Sebastians am Marolt-Altar und dann in eingehenderer Durchbildung an den beiden Sandsteinreliefs.

Die Reisbacher Schnitzwerke, zumal die beiden lebensgroßen Schreinfiguren repräsentieren den Beginn der Blütezeit der niederbayerischen Altarbildnerei. Hier entfaltet sich das Verständnis des Meisters für den organischen Aufbau des Menschenkörpers und das Vermögen, einen bestimmten Bewegungseffekt durch alle Glieder harmonisch durchströmen zu lassen, am reichsten und natürlichsten. Nichts Mittelalterliches haftet mehr an diesen Körpern, nur im Gewande knittert es da und dort noch nach. Die Entstehung der Reisbacher Bildwerke haben wir etwa um 1520 anzunehmen.[2]

Die wenig glückliche Neufassung der Reisbacher Altarteile erschwert erheblich den Vergleich mit den Steinarbeiten, die uns die Meißelschläge des Meisters *S. R.* unverhüllt und unversehrt wiedergeben als der klare Ausdruck seiner künstlerischen Absicht. Die bunte, metallisch grelle Palette widerspricht der Zeit und dem Stile der Bildwerke, zumal der Reliefs, durchaus. Ueberdies hat man vor der Neufassung den alten Grund völlig entfernt und den neuen Grund verständnislos gleichmäßig über alle Teile aufgetragen, so daß sich in Verbindung mit der Farbe stellenweise harte, fast rohe Wirkungen ergaben, namentlich an den Haaren und am Gewande des Täufers auf den Flügeln. Grund und Farbe, die den scharfen Schnitt des Messers hätten mildern und glätten müssen, heben ihn aufdringlich hervor. Unzweifelhaft aber war das Reisbacher Altarwerk wie alle altbayerischen Altäre auf farbige Wirkung berechnet. Nur Kanzeln, Lektorien und vor allem Chorgestühle verzichteten damals auf Farbe, dementsprechend blieb alle Modellierung und Ausführung bis zum endgültigen Effekt dem Schnitzmesser zugewiesen. Derartige ungefaßte Arbeiten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts sind, von Kleinbildwerken abgesehen, in Altbayern außerordentlich selten.

[1] Der Faltenwurf an den beiden Reisbacher Figuren wirkt gegenüber den anderen Figuren des *S. R.* sehr unruhig und vielknitterig. Abgesehen von dem verschiedenartigen Material hat dies seinen Grund in der neuen Vergoldung. Immerhin aber erkennt man doch auch z. B. an dem aufgeschlagenen Gewandsaume über dem Spielbein des Täufers alte Gewohnheiten des Meisters.

[2] Archivalische Recherchen im Pfarramt zu Reisbach und im K. Kreisarchiv Landshut blieben ohne jeden Erfolg. Sehr nahe stehen den Reisbacher Figuren zwei hervorragende Holzstatuen eines hl. Laurentius und hl. Mauritius (H. ca. 0,92 m) in der Oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt, doch wage ich nicht eine bestimmte Zuweisung an *S. R.* auszusprechen, da die Körperverhältnisse andere als jene der Reisbacher Figuren sind. Vgl. K. D. B. I, 35. Taf. 9.



ABB. 35. RELIEF DER TAUFE CHRISTI IN LANDSHUT



Das Köstlichste davon besitzt die Sammlung des historischen Vereins in Landshut in vier größeren figurenreichen Reliefs, welche die Krönung Mariä, die Mantelschaft Mariä, die Taufe Christi und St. Martin mit dem Bettler (Abb. 35—40) darstellen. Und hierzu gehören noch drei männliche Reliefbüsten (Abb. 41). All diese Stücke, auf die des Näheren einzugehen mir hier unerläßlich dünkt, bildeten der Tradition nach den bildnerischen Schmuck eines Vesper- oder Propstenstuhles der St. Martinskirche in Landshut. Von den Architekturteilen ist



Abb. 36. Engelskopf vom Relief der Taufe Christi in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

außer ein paar Stichbogen, deren Laibung mit einem Blattfries besetzt ist und deren Zwickel ein Delphinornament füllte, nichts mehr vorhanden, was den Aufbau, den wir uns in der Gestalt eines Thrones ausdenken können, rekonstruieren ließe.[1]

Die Ausführung aller Teile spricht von einer geradezu eminenten Routine des Schnitzmessers, die alles Gleichzeitige des Gebietes in den Schatten stellt.

[1] Jetzt sind drei der Reliefs — die Mantelschaft, die Taufe und St. Martin (L. 0,63—0,70 m) — mit den Architekturteilen zu einem Fries vereinigt. Die Krönung Mariä ist 0,88 m lang, die Büsten sind ca. 0,37 m hoch.

Am deutlichsten offenbart sie sich in den Köpfen der drei Hauptfiguren der Taufe, zumal in dem Engel mit den fliegenden Haaren, der mit den sturmgepeitschten Wipfeln des Hintergrundes den „Donaustil“ in der Plastik wie nicht leicht ein anderes Werk repräsentiert (Abb. 36). Aber nicht minder geschickt ist das Messer in den Gewändern, in dem Landschaftlichen und in dem Malstrom der Wolkenfluten auf dem Relief der Krönung Mariä geführt. Den Gipfel seines Könnens jedoch gibt der Künstler in dem prächtigen Oberkörper Christi.

Stil und Technik des Reliefs lassen beinahe vergessen, daß wir plastische Werke vor uns haben. Die ganze Anordnung und alle Einzelheiten sind durchaus malerisch gesehen. Noch mehr käme dies zur Geltung, wären die Reliefs



Abb. 37. Mariä-Schutz-Relief in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

besser in ihren Hintergründen erhalten. Gerade bei der Taufe Christi, die eine reiche Landschaft erwarten läßt, empfinden wir diesen Verlust ganz besonders. Aber die wenigen Reste dieses Mikrokosmos, die erhalten sind, sprechen genug. Wie das ruhig strömende Wasser den Vorder- und Mittelgrund teilt, wie die differenzierten Größen der Figuren das Bild vertiefen und laubiges Geäst den Horizont zu grenzen scheint, gemahnt gewiß an einen Maler des Donaustils weit mehr als an irgendeinen Plastiker der Zeit. Selbst Hans Leinberger, der Ort- und Zeitgenosse dieses Meisters, bietet nicht entfernt Aehnliches. Was aber ganz besonders den künstlerischen Wert der Schnitzwerke hebt, ist die bei allen malerischen Tendenzen gewahrte Klarheit in der bildnerischen Erscheinung.

Wir gehen zu den einzelnen Reliefs über. Das besterhaltene und ursprünglich wohl auch das vollendetste ist die Taufe Christi (Abb. 35). Die Szene ist die altgewohnte, Johannes, Christus und der die Gewänder haltende Engel; neu ist

aber die Komposition. Früher waren die beiden Hauptpersonen einander koordiniert, meist im Profil einander gegenübergestellt. Hier bildet die frontale Figur Christi die Symmetrieachse; als Träger des ganzen Inhalts der Episode aber erscheint der Täufer in mantegnesker Rückansicht, dem der Engel in der Diagonale gegenübersteht. Der Rhythmus der drei Figuren stimmt wunderbar zusammen; die geschmeidige Figur des Täufers, deren ausklingende Bewegung wir uns durch Ergänzung der erhobenen Rechten vorstellen müssen, das Ausschwingen der Hüfte des Täuflings und die Haltung seiner Arme und schließlich die gegen die Gruppe zu ponderierte Stellung des Engels zeugen von ungewöhnlichem Schönheitssinn und voller Beherrschung der Komposition. Man mag Hans Leinbergers



Abb. 38. Relief des hl. Martinus in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

Taufe im Kaiser Friedrich-Museum [1] in Berlin danebenhalten, um einen Maßstab für die künstlerische Größe und Reife dieses Werkes zu gewinnen. Dazu kommen noch die der Handlung andächtig folgenden Figürchen des Hintergrundes, deren jedes für sich durchaus individuell gezeichnet ist.

Bei der Mariendarstellung (Abb. 37) fehlt leider der wichtigste Teil, der Oberkörper der himmlischen Mutter, deren Mantel zwei Engelchen über die Gläubigen ausbreiten. Da knien sie die Vertreter aller Stände, der Papst, der Bischof und Ordensgeistliche, der Kaiser und andere weltliche Fürsten. Aber es sind nicht wie sonst lediglich Kostümfiguren, sondern scharf geprägte Charaktere von entschiedenem Porträtgehalt. Trägt z. B. nicht das Bild des Kaisers die Züge des gealterten Maximilian?!

Ein außerordentlich feines Bildchen ist in dem Martinus-Relief gegeben (Abb. 38). Hier griff der Meister in die reale Wirklichkeit. St. Martin hält sein

---

[1] Abbildung im Münchener Jahrbuch für bildende Kunst 1906 S. 121.

Pferd vor dem Krüppel an, indem er den Zügel mit dem Arm an sich zieht. Dabei dreht er sich im Sattel nach der Seite, um den Mantel mit dem Schwerte zu teilen; leider fehlt dieses sowie die beiden Hände. Flehend und blöden Ausdrucks streckt der Krüppel seine verdorrten Arme dem Reiter entgegen. Mag das Roß in der Anatomie der einzelnen Körperteile auch etwas schematisch behandelt sein, so prägt sich doch der Moment des Zügelns in der allgemeinen Haltung, vornehmlich in den zurückgestemmten Beinen klar aus. Das bartlose Gesicht



Abb. 39. Vom Relief des hl. Martinus in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

des Reiters, der wie ein biederer Landsknecht anmutet, ist zweifelsohne ein Porträt und in seinem Ausdruck von Mitleid und Milde ein psychologisches Meisterstück (Abb. 39).

Die Lunette der Krönung Mariä sagt uns wenig Neues. So reizvoll das Bildchen mit den in den Wolken wie im Wasser sich tummelnden Engelchen auch sein mag, so verharrt es im Hauptthema doch bei dem bekannten Typus der Spätgotik (Abb. 40).

Die drei Reliefbüsten (Abb. 41), in denen wir Propheten oder wohl eher noch christliche Helden erblicken dürfen, tragen gleichfalls Porträtzüge, sind aber

der größeren Maßverhältnisse halber breiter behandelt als die übrigen Bildwerke und wirken in den Bartkringeln auch etwas altertümlicher als jene. Dennoch sind sie von gleicher Hand, aus gleicher Zeit und rühren sicher ebenfalls von dem Vesperstuhle her. An der einen Reliefbüste, die wie die sämtlichen Schnitzwerke in Lindenholz ausgeführt sind, ist ein Schriftband mit der Jahreszahl 1524 angebracht. Es ist aus dem gleichen Eichenholz wie die Stichbogen der drei größeren Reliefs geschnitten. Der Stil der Bilder entspricht durchaus dieser Zeit, so daß wir unbedenklich die Jahreszahl 1524 als Entstehungsdatum des Vesperstuhles annehmen dürfen.

Wer der Meister dieses hervorragenden Werkes war, ist uns nicht überliefert. Die Vollendung und Reife und ebenso die technische Routine, mit der das Schnitzmesser spielend wie ein Pinsel oder Griffel geführt wurde, deuten auf einen Meister, der vorher manch anderes Bild geschaffen haben muß. Man denkt zunächst an den um diese Zeit in Landshut ansässigen Hans Leinberger. Ein Vergleich der Reliefs mit den sicher beglaubigten Arbeiten dieses Meisters weist eine solche Möglichkeit aber schlankweg zurück. Neben Leinberger kann, soweit wir den Denkmälerschatz des Grenzgebietes von Ober- und Niederbayern überblicken können, nur noch ein Meister für diese Zeit in Frage kommen, der Monogrammist *S. R.* Auf ihn weisen denn auch eine Reihe stilistischer Eigentümlichkeiten der Vesperstuhl-Reliefs, die sich nicht durch den allgemein herrschenden „Zeitstil“ erklären lassen, schon deshalb nicht, weil Arbeiten auch nur ähnlicher Ausdrucksformen, jene des Meisters *S. R.* ausgenommen, fast ganz fehlen.

Von grundlegender Berücksichtigung für den Vergleich mit den Schnitzwerken des *S. R.* muß hier festgehalten werden, was wir schon oben dargelegt haben, die technischen Unterschiede, die in der Polychromierung bezw. Farblosigkeit der Reliefs gründen, dann aber auch die aus der verschiedenen Zweckbestimmung und beabsichtigten Wirkung sich ergebenden Wandlungen. Die Reliefs des Reisbacher Hochaltars sollten möglichst weit dem Beschauer sichtbar sein; daher große, klare, einfache Formen, denen freilich die jetzige grell bunte Fassung nicht gerecht wird. Die Reliefs des Vesperstuhles sind fast kleinbildnerische Arbeiten, die sich den reichen Erzählungen des ihnen ehedem benachbarten Chorgestühls in St. Martin zu Landshut eng anschlossen und ein liebevolles Versenken in alle Einzelheiten, in jedes Figürchen, jede Miene, jedes Fleckchen Erde fordern.

Trotz der Unterschiede erkennen wir aber auch in vielen Zügen unsern Meister wieder, so vor allem in dem Aufbau und Duktus der Figuren. Man halte nur den hl. Wolfgang von dem Reisbacher Altarflügel neben den Täufer oder auch neben den hl. Georg an der Predella des Marolt-Altars; man vergleiche den knienden Kaiser mit dem Figürchen des Hans Esterreicher in Ingolstadt! Man betrachte vor allem auch die dickköpfigen und kurzhalsigen Engelchen auf den beiden Marienreliefs, die in ihrem schalkhaften Versteckspiel die leibhaftigen Brüder der Putten auf den Monumenten des Thomas Löffelholz, des Hans von Klosen, des Alexander Leberskircher u. a. sind. Man prüfe die mitleidig sinnenden Züge im Gesichte des hl. Martinus, wie sie durchaus jenen des



Abb. 40. Relief der Krönung Mariä in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

Ritters Leberskircher entsprechen. Man setze dann den Schutzmantel der Maria in Vergleich mit den Fahnentüchern der beiden letztgenannten Ritter oder die Architekturmotive der Martinslegende und der Büsten mit jenen der Reisbacher Flügel oder dem Epitaph des Schaffmannsperger in Freising!

Noch ein wichtiges Moment in dem Charakter des Vesperstuhl-Reliefs lenkt unser Auge auf den Meister *S. R.*, das Porträtmäßige der Gestalten. Man findet kaum einen Kopf, selbst die Figürchen des Hintergrundes nicht ausgenommen, der nicht scharf präzisierte individuelle Züge trüge. Im ganzen örtlichen Bereiche der Kunst des *S. R.* vermochte kein Zweiter ein Aehnliches zu bieten, selbst nicht der ihm in manchem verwandte Hans Leinberger. Was das Grenzgebiet von Ober- und Niederbayern, das hier in erster Linie in Betracht kommt, an wirklichen Porträts oder porträtartigen Bildwerken bietet, ist nicht zahlreich und greift nur vereinzelt über eine matte Charakterisierung einiger weniger Typen hinaus. Daß aber gerade der Meister *S. R.* derartige fein individualisierte Figürchen zu formen verstand, findet die einfachste Lösung in dem Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens, in den Grabsteinporträts. Hier liegen die Keime für die strenge glaubhafte Zeichnung der einzelnen Persönlichkeiten der Landshuter Reliefs, die in der sauberen Führung des Schnitzmessers wie das Werk eines Kleinmeisters anmuten. Man dürfte sich nicht wundern, wenn einmal Medaillen des Meisters auftauchten, denn oft erwecken die Köpfe auf diesen Schnitzbildern den unmittelbaren Eindruck von Buchsmodellen.

In den in etwas größeren Verhältnissen gehaltenen Reliefbüsten besitzen wir gewissermaßen die Bindeglieder zwischen den figürlichen Szenen des Vesperstuhles und den Porträtsteinen. So erinnert z. B. der Prophet mit dem Buch in der Kopfhaltung an den Lang von Wellenburg. Die beiden anderen weisen in Haar- und Bartbehandlung dieselbe Mache auf wie einerseits der hl. Sebastian des Marolt-Epitaphs, andererseits aber auch wie die Engelfrisuren der Reisbacher Flügel.

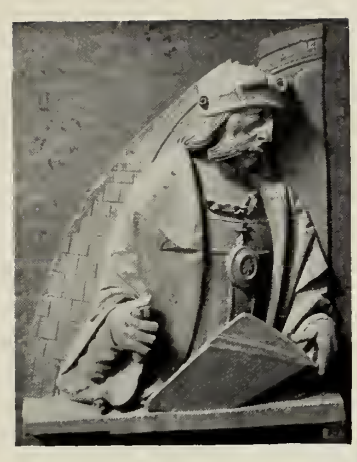






Abb. 41. Reliefbüsten christlicher Helden in der Sammlung des historischen Vereins in Landshut

Die Landshuter Reliefs von 1524 erscheinen erheblich fortgeschrittener als die des Reisbacher Altars. Dennoch möchte ich keine erhebliche Differenz in der Entstehungszeit annehmen. Man muß sich klar darüber sein, daß das Vorbild des Reisbacher Engelsturzes, das altertümlichste Blatt der Apokalypse, beiläufig schon zwanzig Jahre alt war, als es der Meister *S. R.* verwertete, und daß er das Gegenstück dazu dem Gegebenen nach Möglichkeit anpassen mußte. In den beiden anderen Reliefs, wo ihn keine Fesseln hemmen, ist er neuzeitlicher und freier. Man vergleiche nur das Raumempfinden; oben die Ausfüllung des ganzen Rahmens, die Ausdehnung des Bilderstoffes in aller Breite, unbekümmert um die Stellung des Vorgangs zur Landschaft, kurzum der Flächencharakter eines Wandteppichs; unten aber das entschiedene Streben, die Figuren mit der örtlichen Umgebung und räumlichen Vertiefung in Einklang zu bringen. Hierin stehen diese Reliefs den Landshuter Arbeiten sehr nahe, und ich ziehe aus der Summe aller Stilähnlichkeiten und Erwägungen äußerer Natur den Schluß, daß auch die Vesperstuhl-Reliefs kein anderer Meister als *S. R.* geschnitten haben kann.

Vollkommen im Stile der Vesperstuhl-Reliefs gehalten ist ein kleines Hochrelief des Todes Mariä, das jetzt einem neuen steinernen Seitenaltar der Pfarrkirche in Kelheim als Predellenschmuck dient[1] (Abb. 42). Verbirgt auch die jetzige Fassung die alte Feinheit des Originals, so sprechen immerhin noch genügend Merkmale für die gleiche Hand. Johannes, der Maria die Sterbekerze reicht und der Apostel mit dem Rauchfaß entsprechen in den fliegenden Haaren durchaus dem Engel auf der Taufe Christi, ebenso der Mann mit dem Weihbrunn ganz dem christlichen Helden mit dem stachlichten Bart. Dabei stimmen die Maße des Reliefs und die Größenverhältnisse der Figuren mit den Landshuter Schnitzwerken so sehr überein, daß die Vermutung berechtigt erscheint, daß der Tod Mariä ursprünglich zu den Marienreliefs des Vesperstuhles gehört hat.

[1] Gütigen Hinweis auf dieses Werk verdanke ich Herrn Bibliothekar Dr. Richard Hoffmann.

Ein Gleiches möchte ich auch annehmen für das anmutige Relief eines lehrenden hl. Petrus im Bayerischen Nationalmuseum (Saal 24), dessen Provenienz sich nicht nachweisen läßt, das dafür aber um so deutlicher in allen Einzelheiten die Zugehörigkeit zu den Werken des Meisters *S. R.* verrät (Abb. 43). Am nächsten steht es den drei Reliefbüsten der christlichen Helden vom Vesperstuhl, doch ist es unverkennbar eingehender und liebevoller durchgearbeitet.

Im Anschlusse an die eben erwähnten Vesperstuhl-Reliefs wird man nicht umhin können, ein weiteres Werk in die Untersuchung zu ziehen, dessen Her-



Abb. 42. Holzrelief des Todes Mariä in der Pfarrkirche zu Kelheim

kunft aus Landshut gesichert ist. Wer ist der Schöpfer des reizenden, zierlich aufgebauten Standrahmens, der das Bildnis des kunstfreudigen bayerischen Herzogs Ludwig X. von der Hand des Hofmalers Hans Schwab (1516) umschließt und ehedem einen Kamin in der Trausnitz ob Landshut zierte, sowie jetzt jenen des Dachauer Saales (22) im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 44)? In Betracht kommen nur Hans Leinberger und der Meister *S. R.* Auch hier spricht alles wieder für den letzteren. Auf Leinberger könnte höchstens die allgemeine Form des Muschelgiebels hinweisen, wie sie ein einziges Mal an den Reliefs des Moosburger Hochaltars, jedoch in weit gröberer, plumperer Art, vorkommt. Das ist zu wenig, um einen Schluß auf Leinberger zu rechtfertigen. Entschieden mehr hat der Rahmen von der Art des Meisters *S. R.* Vom Aufbau abgesehen, spricht namentlich

die Modellierung des Putto für seine Hand. Außerdem ist der Rosettenfries des Rahmens durchaus in demselben Schnitt des Messers ausgeführt wie die Zwickelornamente der Landshuter Reliefs, so daß ein Zweifel über die Urheberschaft dieses Meisters kaum erstehen dürfte.

Noch ein weiteres Werk des Bayerischen Nationalmuseums zeigt die Hand des Monogrammisten *S. R.*; es ist die ungefähr halblebensgroße Statue eines Stifters (Abb. 45 und 46). Angetan mit voller Maximiliansausrüstung, über die ein faltiger Waffenrock in großen Linien herabfällt, kniet ein Ritter auf rauhem Boden. Mit beiden Händen hält er vor sich das Modell einer Kirche, sein Stechhelm steht zu



Abb. 43. Holzrelief des hl. Petrus im Bayerischen Nationalmuseum zu München.

seinen Füßen. Der bärtige Kopf, nur mit einer schlichten Haube bedeckt, schaut andächtigen, fast flehenden Blickes gegen den Himmel. Durch die ganze Figur zieht ein Zauber von Innigkeit und Wärme, von Demut und Frömmigkeit und doch auch wieder eine Größe von Adel und Ritterlichkeit, welche die Figur zu einem Werk ersten Ranges stempeln. Die Fassung ist größtenteils samt dem Kreidegrund abgeblättert, nur in dem Gesicht ist sie, von einigen Schäden abgesehen, erhalten und hier wirkt sie wie warmes Leben; zumal das Auge blickt wie frommes Sehnen und Hoffen. Ein wunderbar sicherer Schnitt, frei von aller Kleinlichkeit, hat die Formen aus dem Holze geschält, man hat den Eindruck absoluter Meisterschaft.

Im Hinblick auf die hohen künstlerischen Vorzüge des Werkes empfindet man den Mangel jeglicher Aufzeichnungen über dasselbe um so fühlbarer. Wen



Abb. 44. Standrahmen mit dem Bildnis Herzog Ludwigs X. von Bayern im Bayerischen Nationalmuseum zu München

soll es darstellen? Haben wir ein Porträt vor uns? Ich glaube nicht, denn zwischen dem Kostüm des Stifters und dem Modell der Kirche klafft ein zeitlicher Widerspruch. Die basilikale Anlage des Langhauses der dargestellten Kirche scheint



ABB. 45. STATUE EINES UNBEKANNTEN STIFTERS IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM



mir auf ältere, vielleicht frühmittelalterliche Zeit zu deuten, der hohe Chor und der Turm mit seiner seitlichen Anordnung immerhin noch auf das 15. Jahrhundert. Die Rüstung aber ist vor den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts nicht denkbar. So dürfte nur der Schluß frommen, daß es sich um das Idealbildnis eines längst verstorbenen Stifters handelt, dem die gläubige Nachwelt in dankbarer Erinnerung



Abb. 46. Kopf der Statue eines unbekannten Stifters im Bayerischen Nationalmuseum zu München

dieses Denkmal schuf. Freilich hat aber der Meister für dieses Idealbildnis sich eines geeigneten Kopfes aus dem Kreise seiner Zeitgenossen zum Vorbild bedient. Aus dem Kirchenmodell, so relativ genau es für seine Entstehungszeit auch gehalten sein mag, eine Vermutung oder gar einen Schluß auf den dargestellten Bau zu ziehen, dünkt mir aus leicht erklärlichen Gründen unzulässig. Alle Versuche und Vergleiche zwecks Identifizierung des Bauwerks erwiesen sich denn auch spröde und ablehnend. Wir kennen somit bis jetzt weder Stifter noch Stiftung. Nur eins sagt uns die Statue deutlich in dem charakteristischen Eindruck ihrer Gesamt-

erscheinung, daß wir eine niederbayerische und ohne Zweifel eine Landshuter Arbeit vor uns haben. Noch mehr aber, sie berührt sich aufs engste mit den Werken des Meisters *S. R.* Man muß den Bewegungsrhythmus in dem Bilde



Abb. 47. Holzstatue eines hl. Florian in der Sammlung Julius Böhler in München

des Kanonikus Schaffmannsberger, in dem Alexander Leberskircher und besonders in den knienden Figürchen des Mariä-Schutzmantel-Reliefs nachempfinden, um dort fast die gleiche Innigkeit und ungezwungene Natürlichkeit — freilich unter Berücksichtigung der durch die Verschiedenheit des Materials und der Größe bedingten Abweichungen — wieder zu erkennen. Wir besitzen aber auch für die

Durchbildungen der Einzelheiten, vor allem für die Modellierung des Kopfes die günstigsten Vergleichsobjekte, einmal in dem Haupthaar des Täufers vom Reisbacher Hochaltar, dann aber mehr noch in zwei der Reliefbüsten der christlichen Helden vom Vesperstuhl in Landshut. Hier finden wir dieselbe Anatomie in der scharfen Betonung des Backenknochen und der hohen Augenbogen. Auch die



Abb. 48. Kopf der Statue eines hl. Florian in der Sammlung Julius Böhler in München

Köpfe des Reliefs der Krönung Mariä und des hl. Martinus zeigen durchaus die gleiche Behandlung. Von überraschender Gleichheit des Schnittes ist übrigens auch die Behandlung des Bartes der Stifterfigur und zweier der christlichen Helden.

Ganz den gleichen Eigentümlichkeiten dieses persönlichen Stils begegnen wir endlich noch in der kaum halblebensgroßen Holzfigur eines hl. Florian der Sammlung Julius Böhler in München (Abb. 47 und 48), die nach Mitteilung ihres Besitzers aus Landshut stammen soll und in der Tat auch in ihrem Formgefühl und seelischen Gehalte dem niederbayerischen Empfinden ihrer Zeit durchaus entspricht. Einen

Meister aber, dem diese unvergleichlich feine Figur mit den sprechenden seelenvollen Zügen und dem hauchenden Munde näher stünde als der Monogrammist *S. R.*, wüßte ich nicht zu nennen.

Die letzten Werke, zumal die beiden Ritter — der Stifter und St. Florian — sind von seltener Schönheit und Vollendung. Sie geben uns die Frucht intimen Verkehrs mit der Natur in der reifsten und abgeklärtesten Form. Was sie aus ihrer Zeit und ihrem Kreise am meisten heraushebt, ist die Ruhe und das Maß in der Bewegung, sowie die Schlichtheit der Mittel gegenüber dem fast barocken Pathos und Uebermaß ihrer Umgebung. Man stelle einmal die Stifterfigur des Bayerischen Nationalmuseums neben die knienden Hochreliefbildnisse der Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern vom Jahre 1532, die von einem Altar der Heiliggeistkirche in Landshut gleichfalls in das Bayerische Nationalmuseum kamen. Die starke Gesinnung für plastische Formen fehlt ihnen, die malerisch dekorative Art ist zu stark betont und das Porträtmäßige erscheint in den derbgeschnittenen Gesichtern der herzoglichen Brüder, die wir ja auch noch aus anderen Bildwerken genügend kennen, keineswegs mit solcher Ueberzeugung und Glaubhaftigkeit ausgesprochen, wie bei dem uns unbekannten Stifter.

Das Gleichwertigste, was wir dem hl. Florian an die Seite setzen dürfen, ist die bekannte prächtige Georgsfigur in der Preysingkapelle der Frauenkirche in München.[1] Die Differenz der Größenverhältnisse legt einem Vergleiche gewisse Fesseln an, trotz alledem aber wird man einzelne Züge als eng verwandt bezeichnen dürfen, wie z. B. den proportionalen Aufbau der Körper und namentlich die lebendige Durchmodellierung der schmalen Gesichter mit den flachen Wangen und den sprechenden Lippen. Eine wesentliche Gegensätzlichkeit erblicke ich jedoch in dem Bewegungsmotiv, das gegenüber dem elastischen Schreiten des Georg im Florian auf ein ruhiges Stehen gemäßigt ist. Der Eindruck der Ruhe und geradezu klassischen Einfachheit wird im Bilde des hl. Florian noch gesteigert durch den offenbar absichtlichen Verzicht auf den flatternden Waffenrock. Man wird nach alledem den Florian etwas später vielleicht in die Jahre 1525—1530 setzen dürfen; in dem hl. Georg erblicke ich die Zeit um 1520.[2]

Ob diese beiden Statuen sich in einem Meister berühren, erachte ich für eine offene Frage; sie wird sich erst dann beantworten lassen, wenn wir die Münchener Figur in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Stellung und im Zusammenhang mit der Schule ihrer Zeit einmal klar und sachlich beurteilen können.

Ohne nun eine Beziehung der beiden Figuren zueinander durch das Folgende irgendwie zum Ausdruck bringen zu wollen, sei eines eigentümlichen Zusammentreffens gedacht. Die Ausladung der Predella des Marolt-Altars wird bekanntlich durch die beiden kleinen Figürchen eines hl. Georg und eines hl. Christophorus begrenzt. Sie erscheinen in ihrer Anordnung unter den Flügeln und in ihrer Silhouette wie Konsolen; der altbayerische Schnitzaltar kennt diese Variation sonst nicht. Da mag es um so merkwürdiger anmuten, daß die beiden Figürchen mit zwei Statuen

[1] K. D. B. I, 990 und Tafel 142. — Riehl, Die Münchener Plastik (1904) S. 451.

[2] Vgl. hiezu auch Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1907 1. Halbjahrsband S. 83 ff. und Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1907 S. 158.

der Münchener Frauenkirche in der allgemeinen Pose und in der Haltung der Arme und Beschäftigung der Hände nahezu übereinstimmen. Einmal handelt es sich um den ebenerwähnten Georg.[1] In beiden Fällen hält der Ritter pathetisch im Siegesbewußtsein in der hocherhobenen Linken die Lanze, in der Rechten aber, hier an einer Pranke, dort am Schweife den wilden Wurm. Dieses Motiv, wie es variiert auch der Lukas Baumgartner Dürers zeigt, ist der altbayerischen Plastik ungewohnt; der Heilige streitet sonst gewöhnlich heiß mit dem Drachen oder er ist streng repräsentativ verkörpert. In diesen beiden Fällen aber ist der Augenblick unmittelbar nach dem Kampfe festgehalten; es klingt wie ein Siegespäan herein.

Ein korrektes Wechselbild zu dem hl. Georg, in Körperhaltung und in der Aktion ist, soweit der Zustand des anderen Predellen-Figürchens ein Urteil zuläßt, der hl. Christophorus, der mit der hochgestreckten Rechten sich auf den Baumstamm stützt, die Linke aber untätig nach abwärts streckt; energisch dreht er den Kopf rückwärts nach dem Kinde. Gewiß steckt in den meisten Christophorus-Statuen etwas Typisches, wie es der legendarische Stoff bedingt. Aber selten wird man zu dem Figürchen des Marolt-Altars eine so auffallende Parallele im Duktus des Oberkörpers, in der fast verrenkten Kopfdrehung und in der kontrastierenden Haltung der Arme finden wie in der überlebensgroßen Holzfigur des ungeschlachten Heiden über dem Ostportal des nördlichen Seitenschiffes der Münchener Frauenkirche.[2] Eine kunstgeschichtliche Behandlung dieser beiden prächtigen Holzfiguren wird nicht umhin können, auch ihr Verhältnis zu den Figürchen des Marolt-Altars in Betracht zu ziehen.

Aus dem Kreise des Meisters *S. R.* dürften auch die Holzfiguren eines hl. Johannes Baptista und eines hl. Sebastian der Sammlung J. Seligmann in Paris stammen.[3] In der Behandlung der fliegenden Haupthaare und in dem bewegten Gewandstil vertreten sie eine Phase, die wir uns zwischen den Reisbacher Skulpturen und den Landshuter Vesperstuhl-Reliefs zu denken haben. Soweit ein Urteil nur auf Grund einer Photographie zulässig ist, handelt es sich um Arbeiten, die dem hl. Florian der Sammlung Böhler nur wenig nachgeben. Weiter auf sie einzugehen dünkt mir ohne Kenntnis der Originale untunlich.

---

[1] K. D. B. I, 990 u. Taf. 142.

[2] K. D. B. I, 977 Taf. 142. — Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance in den Abhandlungen der K. B. Akademie der Wissenschaften III. Kl. XXIII. Bd. II. Abt. (1904) S. 451.

[3] Gütigen Hinweis und Vermittlung der Photographie verdanke ich Herrn Hofantiquar Julius Böhler in München.

Der Hof der bischöflichen Residenz in Freising □ □

Fassen wir noch einmal die architektonischen Motive des Meisters ins Auge, wie wir sie vorwiegend an seinen Grabplastiken trafen! Seine reich ausgesprochene, überquellende Lust an der neuen Schmuckweise, die ihm das Nebensächliche seiner Aufgabe nicht selten fast zur Hauptsache werden läßt, diente unserer Untersuchung häufig zur ersten und untrüglichen Spur. Kaum daß er ein einziges Grabmal gemeißelt hätte, das solcher Zier entbehrte. Dabei ermüdet er nicht durch Wiederholungen, sondern strebt nach lustigem Wechsel. Die Flügel des Marolt-Altars wirken fast wie ein Skizzenbuch, nach welchem die größeren Arbeiten entstanden. Mehr noch als die flaschenähnlichen Säulen interessieren unter diesen aber die aus allen möglichen phantastischen Blattkelchen und gedrehten, gerillten und abgekanteten Einzelkörpern zusammengehäuften Stützen. Woher kam dem Meister die Kenntnis dieser Formen? Konnten wir für einige der Motive die Autorschaft Albrecht Dürers und Hans Springinklees nachweisen und lassen sich die flaschenartigen Säulen am Marolt-Altar, an den Epitaphien von Kalbsor und Schaffmannsperger u. a. a. O. auch aus verwandten Formen in Dürers Marienleben — Mariä Tempelgang (B. 81) — erklären, so fehlen uns für jene merkwürdigen Kompositstützen, wie sie am eigenartigsten die Steine in Gerzen und Arnstorf flankieren, alle geeigneten Anhaltspunkte. Für ein einzelnes Glied, etwa ein Kapitell, mag man in der zeitgenössischen Bücherillustration, so etwa in den Druckerzeugnissen der Offizin Johannes Weyßenburger in Landshut oder mehr noch in solchen aus Nürnberger Offizinen, schließlich ein Beispiel finden, nicht aber für den ganzen absonderlichen Aufbau, für dieses Aufeinandertürmen aller möglichen Motive. Die gewohnte Gliederung einer Stütze in Fuß, Schaft und Haupt besteht für ihn so gut wie gar nicht. Was liegt daran, wenn eine Basis wie der Kelch eines Kapitells erscheint, aus dem dann der Schaft herauskeimt; es freut ihn die neue Form, und sorglos und unbekümmert um statisch-ästhetische Bedenken phantasiert er sich diese merkwürdigen Stützen zusammen. Eine solche reiche und vielgestaltige Verwendung von Architekturgliedern ist der Grabplastik der vorhergehenden Stilperiode, die über die dünnen Säulchen und Kielbogen nur in den seltensten Fällen hinauskam, fremd, und es mag wohl berechtigt sein, zu behaupten, daß trotz der vorwiegend dekorativen Ausgestaltung und Anwendung seiner architektonischen Motive in dem Meister *S. R.* etwas von einem Baukünstler stak. Ja, an einem Bauwerk Altbayerns aus jener Zeit finden



ABB. 49. HOF DER BISCHÖFLICHEN RESIDENZ ZU FREISING



wir sogar ganz ähnliche Gebilde, wie sie unser Meister anzuwenden nie erlahmte, nämlich in den Loggien des Hofes der bischöflichen Residenz in Freising.

Die Hallen des Residenzhofes in Freising bilden das wichtigste Moment in der künstlerischen Erscheinung des bischöflichen Schlosses (Abb. 49). Sie wurden nach einer Inschrifttafel (s. S. 68) im Jahre 1519 erbaut von Fürstbischof Philipp, Pfalzgraf bei Rhein, dem vierten Wittelsbacher auf dem Stuhl des hl. Korbinian.[1]



Abb. 50. Zweite Stütze des Laubengangs im Residenzhof zu Freising



Abb. 51. Fünfte Stütze des Laubengangs im Residenzhof zu Freising

[1] Meichelbeck, Historia frisingensis II. (1729) S. 312 und 366. — Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern (1862) S. 681. — Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland II. (1882) S. 6 und I. (1882) S. 74. — Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Mit Text von H. E. von Berlepsch. Taf. 5 und 6. — Sighart, Lübke und Berlepsch geben die falsche Jahreszahl 1520. — K. D. B. I, 339 und 378. — von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland (1900) S. 23 und S. 175 ff. Schließlich verweise ich auf eine kleinere, Ende der neunziger Jahre verfaßte Abhandlung des Verfassers in „Kunst und Handwerk" Jahrgang LIII (1903) S. 130 ff. Archivalische Forschungen in den Archiven in München und Landshut blieben ohne Erfolg.

Die Hallen umziehen den Hof an der Nord- und Ostseite in zwei Geschossen und zwar entsprechen jeder unteren Arkade je zwei des Obergeschosses. Im östlichen Flügel tragen die Hallen des Erdgeschosses einfache, größtenteils erneuerte Kreuzgewölbe, im nördlichen Flügel Rippengewölbe; die obere Halle ist im Ostflügel jetzt flachgedeckt, während sich im Nordflügel noch das alte, verschiedenartig figurierte Rippengewölbe erhalten hat.

Der Hauptreiz des Baues liegt, abgesehen von den schönen Verhältnissen, in den Stützen der oberen Arkaden, die wie alle wichtigeren Glieder des Baues in rotem Marmor gemeißelt sind (Abb. 50—53). Uns aber erscheinen sie vor allem deshalb wichtig, weil sie mit ihren phantastischen Formen die Erinnerung an die Grabstein-Architekturen des Meisters *S. R.* unmittelbar wachrufen. Am engsten sind sie mit den Säulen und Pfeilern am Steine des Hans von Klosen in Arnstorf und des Alexander Leberskircher in Gerzen verwandt. Die stilistische Aehnlichkeit ist so auffallend, daß man auch für jenen Bau die Hand des gleichen Meisters annehmen möchte. Schon Lübke hat diese Vermutung ausgesprochen, freilich unter Annahme durchaus unstichhaltiger Gründe. Er schreibt zunächst: „Sein Steinmetzzeichen und das Monogramm *A. P.* hat er — der Meister — an einem Pfeiler eingegraben.“ [1] Dann erwähnt er flüchtig die Epitaphien von Marolt und Kalbsor und bemerkt zu diesen: „Das Monogramm *A. P.* — vgl. oben — deutet offenbar auf den Meister der Arkaden des Residenzhofes.“ [2]

Die Buchstaben *A. P.* am Stein des Kalbsor als ein Künstlermonogramm anzusprechen, erscheint, nachdem wir als solches das Schildchen mit dem durchquerten Pfeil, welches Sighart und Lübke übersahen, nachgewiesen haben, so gut wie ausgeschlossen. Nicht ein Monogrammist *A. P.*, sondern ein Meister *S. R.*, hat, wie uns die stilistischen Beziehungen zu den beiden andern mit *S. R.* signierten Arbeiten bewiesen haben, das Epitaph des Kanonikus Kalbsor gemeißelt. [3] Nun haben aber auch mehrfache Nachforschungen [4] das Steinmetzzeichen und die Buchstaben *A. P.*, welche Sighart an einem Pfeiler des Residenzhofes eingegraben gesehen haben will, nicht mehr auffinden können. Auch eine eingehende Untersuchung

---

[1] Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland II. (1882) S. 6 und I. (1882) S. 174. In ganz ähnlicher Weise schreibt Sighart — Geschichte der bild. Künste in Bayern (1862) S. 681 — „Der Name des Baumeisters ist durch das Steinmetzzeichen und die Buchstaben *A. P.* angedeutet.“ Unzweifelhaft fußt Lübke auf Sighart, wie auch daraus erhellt, daß beide das falsche Erbauungsjahr 1520 angeben, während die Bauinschrift deutlich das Jahr 1519 nennt.

[2] Lübke a. a. O. II (1882) S. 7, wo auch noch des Steines des Paulus Lang als wohl von der Hand dieses Meisters herrührend gedacht wird.

[3] Ob die Buchstaben *A. P.* wirklich am Residenzhof angebracht waren, erscheint mehr als fraglich. Irrtümer sind bei Sighart keineswegs selten, gibt er doch, obwohl in Freising ansässig, das falsche Erbauungsjahr 1520. — Die Buchstaben *A. P.* am Epitaph des Kalbsor scheiden als Meisterzeichen aus. Sie finden am einfachsten ihre Deutung durch eine Stelle im cgm. 1724 S. 111 und 179, wonach ein Kanonikus „Andreas Püll von dem päpstlichen Stuell H. Petri Kalbsohr sel. Canonikat überkhomen hat“. Der Nachfolger Kalbsors im Kanonikate, Andreas Püll, dürfte „zu dankbarer Gedächtnus“ das Epitaph seines Vorgängers gestiftet haben und ließ dann gegenüber der Tafel mit dem Entstehungsjahr desselben die Anfangsbuchstaben seines Namens in die geflügelte Kugel meißeln.

[4] K. D. B. I, 379.

meinerseits blieb nach dieser Richtung hin erfolglos, erbrachte statt dessen aber ein anderes überraschendes Resultat, das ohne Schwierigkeit und Zwang sich mit den bis jetzt gewonnenen Forschungsergebnissen in überzeugenden Einklang bringen läßt. Es zeigte sich zunächst die auffallende Merkwürdigkeit, daß ein dem Meister *S. R.* sehr beliebtes Motiv, die kleine Tafel, die am Marolt-Altar,



Abb. 52. Sechste Stütze des Laubengangs im Residenzhof zu Freising



Abb. 53. Achte Stütze des Laubengangs im Residenzhof zu Freising

am Epitaph des Kalbsor und der Esterreicherin, dann an den Grabmälern des Peter von Altenhaus und des Hans von Klosen spielend-dekorative Verwendung fand, überraschend häufig an Basis, Schaft und Kapitell der Stützen wiederkehrt. Wir zählen in Kürze auf:

1. Stütze. Eine halbe Säule. Täfelchen am Schaft. Schild.
2. Stütze. (Abb. 50) Achtkantiger Pfeiler. Täfelchen am Schaft unterhalb des Kapitells.

3. Stütze. Vierkantig. An der Basis eine Tafel wie die monogrammierten Täfelchen an der Sigismundnische des Marolt-Altars; ebendort eine Kugel und ein an einem Riemen hangendes Wappenschildchen — mit dem Mohrenkopf von Freising — gleich dem Schildchen mit dem Meisterzeichen am Kalbsorstein; ferner zwei Täfelchen am Kapitell.
4. Stütze. An der Basis zwei Täfelchen wie an den Pfeilerbasen der Sigismundnische des Marolt-Altars und zwei Täfelchen im Blattkelch des Kapitells.
5. Stütze. (Abb. 51) Keine Tafel. Die Basis ähnelt aber durchaus dem Postament der Maria im Marolt-Schrein.
6. Stütze. (Abb. 52) Eckpfeiler mit Flachornamenten gleich jenen des Esterreicher-Steines von 1522. An der einen Seite hängt das Bischofswappen des Erbauers, in der Schildform sich mit vielen Beispielen des Meisters *S. R.* deckend und an einem Riemen befestigt wie das Meisterzeichen am Kalbsorstein.
7. Stütze. In dem Blattkelch des Kapitells eine Tafel wie an der 4. Stütze.
8. Stütze. (Abb. 53) Am Schaft eine Tafel.
9. Stütze. Ohne charakteristische Details.
10. Stütze. Unterhalb des Kapitells eine Tafel.
11. Stütze. Ohne charakteristische Details.

Darnach tragen, von anderen verwandten Motiven des Meisters *S. R.* ganz abzusehen, sieben unter den elf Stützen die eigenartigen rechteckigen Täfelchen, deren wir im ganzen zwölf zählen. Dabei fällt aber vor allem auf, daß auch nicht eines einen sachlichen Zweck erfüllt, d. h. daß keines eine Jahreszahl oder ein Monogramm trägt, also wie am Monument des Hans von Klosen lediglich als raumfüllendes, dekoratives Motiv auftritt (Abb. 54). Den Meister freut das Schmuckglied, und in seiner Freude kann er es, kindlich damit spielend, nicht oft genug anwenden. Es wirkt für ihn just wie ein Monogramm.[1] Die Annahme, daß wir in dem Schöpfer der Loggiensäulen wieder den Meister *S. R.* vor uns haben, wird noch durch ein weiteres Argument bestätigt.

Das Mittelalter behandelte die Steinmetzzeichen stets als etwas Selbständiges und demgemäß brachte es dieselben ohne störende oder trübende Zutaten, klar und deutlich an den Werken an. Am Arkadenhof der Freisinger Residenz sehen wir ein anderes. Unser Meister hat nämlich zwei seiner Zeichen direkt als Ornamentmotiv verwertet.[2] An dem Eckpilaster, der durch seine Stellung und als Träger des bischöflichen Wappens einen gewissen Vorrang einnimmt, finden wir

---

[1] Derartige Täfelchen kommen in Altbayern um diese Zeit nur ganz vereinzelt vor, z. B. am Grabstein des Stephan von Schaumburg (1524) in der Turmvorhalle der Kirche in Haslach bei Traunstein. Es liegt nahe zu vermuten, daß, wie Dürers Holzschnittfolgen im allgemeinen und besondern auf den altbayerischen Steinmetzen eingewirkt haben, ihn auch die dort fast auf jedem Blatt herumliegenden Täfelchen zur Nachahmung angeregt haben.

[2] Was Sighart und Lübke (s. o.) als Steinmetzzeichen ansahen, wissen wir nicht, da beide keine näheren Angaben über Form und Ort machen.

einmal als oberste Endigung der Pilasterfüllung eine geflügelte Kugel und außerdem am Postament der entgegengesetzten Seite wieder die geflügelte Kugel, hier von einem durchquerten Pfeil durchbohrt und über einem Dreiberg schwebend (Abb. 56).[1] Zwar fehlen dem Pfeil die Flugenden, aber sollen wir deshalb das Kriterium, das noch durch eine ganze Reihe stilistischer Merkmale gestützt wird,

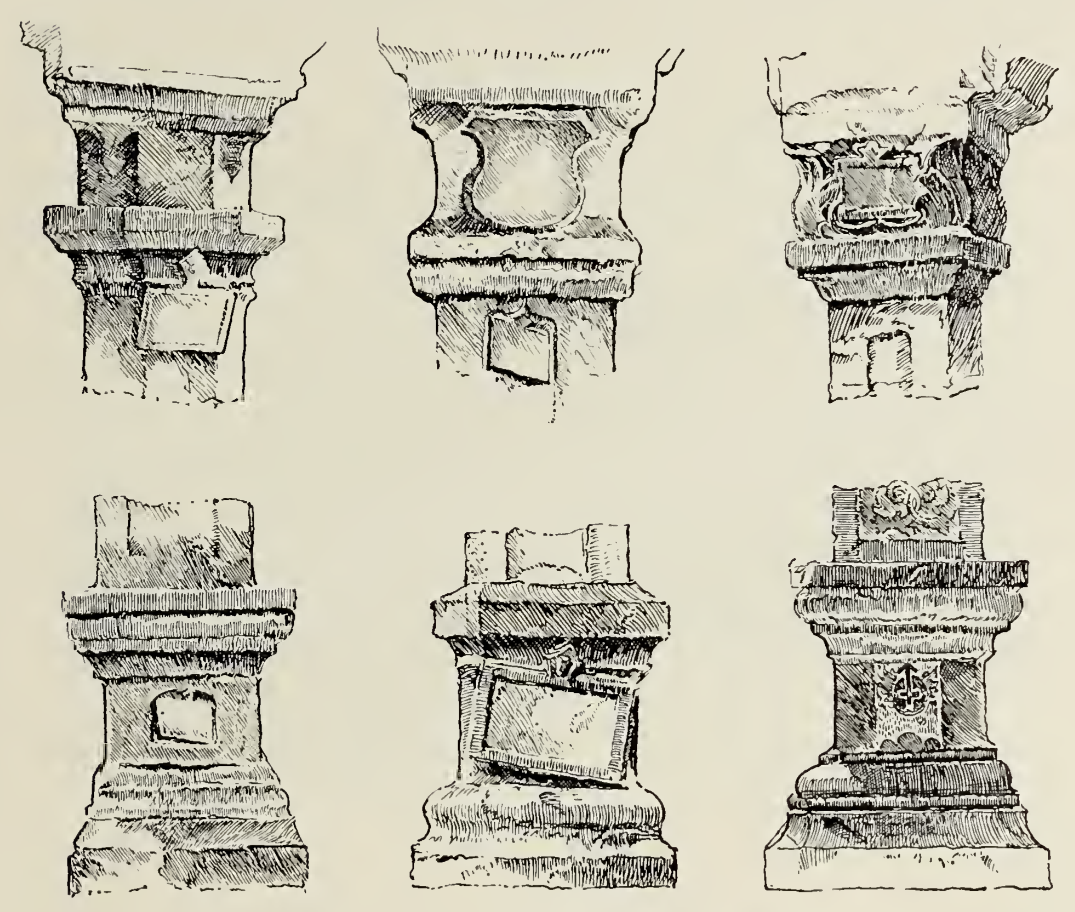


Abb. 54. Kapitelle und Basen vom Laubengang der bischöflichen Residenz zu Freising

ablehnen? Wir wissen ja, daß der Meister, wenn er überhaupt signierte, jedesmal sein Zeichen in etwas variierte. Wenn er dort *S.* und *R.* mit dem Pfeil (Peter von Altenhaus), hier *S.* und *R.* mit der geflügelten Kugel (Stein der Esterreicherin) kombinierte, warum sollte er, ganz abgesehen davon, daß er die geflügelte Kugel überhaupt gern verwendet, dieselbe nicht auch einmal mit dem

[1] Die ornamentale Verwendung eines monogrammatischen Zeichens steht bei unserem Meister durchaus nicht vereinzelt. Ich verweise nur auf den Entwurf Peter Flötners zu dem Mainzer Marktbrunnen, errichtet 1526, wo ganz analog unserer Eckstütze, dem Ornament der Pilaster dreimal Flötners Zeichen — Klöpfel und Balleisen — eingeflochten sind. Vgl. Konrad Lange, Peter Flötner (Berlin 1897) S. 81.

Pfeil vereinen! Ueberdies sprechen ja auch alle stilistischen und örtlichen Momente für die Hand des Meisters.[1]

Die Inschrifttafel am Nordflügel des Hofes besagt: „PHILIPPS BISCHOVE ZV FREYSING ADMINISTRATOR ZV NVMBVRG PFALCZGRAVE BEY RHEIN HERCZOG IN BEYRN HAT DISEN PAW VON GRVND AVFGEFVERT VND VERBRACHT ANNO DNI MDXIX“ (Abb. 55).

Zwei kleine Engel, in Nischen an den untern Ecken der Tafel eingezwängt, halten je ein Wappen, deren eines Pfalzbayern mit dem Bistum Freising, das



Abb. 55. Inschrifttafel im Hofe der bischöflichen Residenz zu Freising

andere Pfalzbayern mit dem Bistum Naumburg zusammenfaßt. Die Engelchen muten wie ihre kleinen Gesellen am Stein des Lang von Wellenburg, des Klosen, oder am Krönungsrelief des Landshuter Vesperstuhls an, und ihre fein gebohrten Locken stimmen ganz mit jenen des hl. Sebastian am Marolt-Altar überein. Auch im Figürlichen also schließt sich zwanglos der Ring. So haben wir denn in dem Steinmetzen und Schnitzer *S. R.* nunmehr auch einen Baumeister zu sehen und zwar den Schöpfer des ältesten Bauwerkes deutscher Frührenaissance in Bayern.

Bischof Philipp hatte in dem Hofraum seines Schlosses schließlich noch einen prächtigen Marmorbrunnen errichten lassen. Alle Chronisten erwähnen seiner in den überschwenglichsten Ausdrücken. So berichtet noch Meichelbeck

---

[1] Auf die übrige Architektur des Hofes weiter einzugehen, würde den Rahmen unserer Aufgabe überschreiten. Wir verweisen auf die K. D. B. I, 378.

von ihm: „Hoc venerandus pontifex in castro Frisingae fontem valde perutilem ex lapidibus pretiosis marmoreis jussit fieri structurae tam pretiosae firmae ac perutilis, quod in terris nostris vix sibi similis reperitur.“ [1] Nicht ein Stein, nicht die flüchtigste Skizze zeugt mehr von diesem verschollenen oder untergegangenen Werke, von dem wir wohl nicht ohne Grund die Vermutung hegen dürfen, daß es gleichfalls eine Schöpfung unseres Meisters war.

Bischof Philipp war ein reger Förderer der schönen Künste. Hans Schwab von Wertingen, der Hofmaler Herzog Ludwigs X. hat uns seine energisch-sympathischen Züge in einem Bilde der Schleißheimer Galerie festgehalten; [2] von dem Kleinmeister Friedrich Hagenauer und von einem Meister aus dem Kreise des Eichstätter Bildhauers Loy Hering rühren verschiedene tüchtige Medaillen und kleinere Porträtreliefs des Fürsten her [3] und gleichfalls von einem gewandten Schüler Loy Herings, nicht von diesem selbst, stammt ein feines Epitaph von Solnhofer Kalkstein, das ihn im Schutze seines Patrons vor dem Gekreuzigten kniend darstellt. Unter diesem Epitaph — in der Vorhalle des Freisinger Domes — steht schließlich noch sein Grabstein von rotem Marmor mit dem lebensgroßen, jedoch etwas schwächlichen Bilde des Bischofs, wohl gleichfalls von einem Schüler Loy Herings. [4] Man fühlt angesichts all dieser Porträts deutlich den Geist der neuen Zeit; Bischof Philipp war nicht mehr ausschließlich ein Fürst der Kirche im klerikalen Geiste des Mittelalters, sondern bereits — wenn auch nicht in universellem Sinne, so doch wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Künste — ein echter Renaissancefürst. Gerade sein Verhältnis zu den schönen Künsten charakterisiert ihn und die neue Zeit trefflich. Obwohl nicht weniger gläubig und fromm und nicht minder auf das Wohl seines Bistums bedacht als irgendeiner seiner Vorgänger, hat er während der langen Regierungszeit von fast einem halben Jahrhundert die Künste niemals zu bedeutenderen Aufgaben für seine Bischofskirche oder zu anderen kirchlichen Zwecken herangezogen. Um so mehr aber beanspruchte er sie für seine Person. Vor allem stand sein Sinn nach schönen Bauten. Im Jahre 1534 fügte er dem Residenzbau einen westlichen Flügel an, der ebenso wie die älteren Teile der Residenz unter Bischof Veit Adam (1618–1651) einschneidenden Veränderungen unterworfen wurde. Noch in demselben Jahre, 1534, begann er ausserdem, da er das Bistum seinem Bruder Heinrich zu übergeben trachtete, am Nordabhange des Domberges den sogenannten „Neubau“, den er sich zu einem Altersitz ausersah, und vollendete ihn 1537. [5] Dieser jetzt recht nüchterne, offenbar stark veränderte Bau, der heute als Brauhaus dient, und an dessen Erbauer nur noch ein hübsches Wappen von rotem Marmor erinnert, und der malerische Residenzhof sind die einzigen erhaltenen Zeugen der Baulust des Fürsten, von der die Chronik rühmt: „Insuper castrum

[1] Meichelbeck, Historia Frisingensis II (1829) S. 312.
[2] Katalog der Gemäldegalerie im K. Schlosse zu Schleißheim 1905 Nr. 137.
[3] Abbildungen im Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen 1907 S. 194 ff.
[4] Abbildung im Sammelblatt des Histor. Vereins Freising VI und VII (1888). Vgl. hierzu ebenda VIII und IX (1900) S. 10 und Mader, Loy Hering (1905) S. 102.
[5] Meichelbeck-Baumgärtner, Geschichte der Stadt Freising (1854) S. 190.

ibidem tantis aedificiis construi ac decorari permisit, qualia nullus episcoporum ante ipsum fecit, ut cernitur ad oculum.“ [1]

Wer denkt daran, wenn er heute den stillen, stimmungsvollen Laubenhof der Freisinger Residenz betritt, über dessen warmes Marmorrot saftiger Efeu seine grünen Arme breitet, daß aus dem gleichen Fürstenhause, dem das bayerische Stammland diese eigenartige Frühblüte des neuen Stils verdankt, auch jener hochgesinnte Mäcen hervorging, der uns den stolzesten Bau deutscher Renaissance schenkte? Es war der Neffe Bischof Philipps von Freising, Ott-Heinrich von der Pfalz.

[1] Meichelbeck, Historia Frisingensis II (1729) S. 312.



Abb. 56. Meisterzeichen am Eckpfeiler des Laubenganges des Residenzhofes zu Freising

Der Meister S. R.
(Stephan Rottaler)

Wer war der Meister *S. R.*?

Nagler,[1] der allein dieser Frage mit Rücksicht auf das Monogramm am Grabstein des Petrus von Altenhaus in St. Jodok zu Landshut näher trat, vermutet, daß dieser Bildhauer, den er mit vollem Rechte „den tüchtigsten Meistern seiner Zeit" zuzählt, in Landshut lebte und der Familie der alten Bildgießer von der Rosen angehörte. Ulrich, der Sohn eines Hans von der Rosen, der 1502 zu München starb, habe einen Sohn Simon hinterlassen, der als Künstler in einem alten Register der Münchener Zunft erwähnt werde. Die Nachricht ist unkontrollierbar und verdient hinsichtlich des Namens wenig Glaubwürdigkeit. Wie Nagler möchte aber auch ich am ehesten Landshut als den Sitz des Künstlers annehmen. Jedenfalls erachte ich es für ausgeschlossen, daß er aus der spätgotischen, zwar reichen aber handwerklich derben, Steinmetzen-Kunst Freisings herausgewachsen ist. Das war nicht der Boden für neue Keime. Für Landshut spricht wenigstens die zentrale Lage der Stadt im Bering der Arbeiten des Meisters und ihre aus den Zeiten der reichen Herzöge noch nachklingende künstlerische Regsamkeit. Nach Landshut weisen nun aber auch ein paar archivalische Notizen, die wir unbedenklich auf unseren Meister beziehen dürfen. Sie finden sich in einem „Camerpuch anno xv^{c} xvij^{mo}" Herzog Ludwigs X. unter: „ainczig und gemains ausgeben anno ec. xvij und sind hier nach den Originalen wiedergegeben.[2]

Item zallt Paulsen Sigersreiter zu Landshut umb 2^{c} wax zu dem pild gen Öting auf geschäft meins genedigen herrn herczog Ludwigs mitsambt etlicher leinbat und zwilch laut seiner zetl durch vicztomb undersch(rieben). actum pfincztags nach oculi A^{o} xvij^{o}

xxx v gld. vj β iij ₰.

Item zallt Steffan schniczer zu Landshut von dem gedachten pild zu machen, darfür im mein genediger herr so vil zu geben verschaft hat. actum mitwoch vor Philippj et Jacobj A^{o} xvij^{o}

v iij gld.

---

[1] Nagler, Die Monogrammisten Bd. V, S. 55 Nr. 279.

[2] K. Kreisarchiv Landshut Rep. XVIII Fasz. 492. S. Habich, Hans Leinberger in dem Münchener Jahrbuch für bildende Kunst I (1906) S. 135. Den näheren Hinweis auf diese Archivalien verdanke ich Herrn Dr. Buchheit in München-Pasing.

Item zallt Hannsen Jäger und Steffan Rottaler schniczer alls vormunder weillend Sigmunden Platners kinder auf geschäft meins genedigen herrn an dem küris, so der Adlczhauser an ine gefrumbt hat und damit gar beczalt. actum erichtags nach misericordia domini Anno ec. xvij°

x l iiij gld."

In diesem „Stephan Rottaler" erblicke ich unsern Meister *S. R.* Die Frage nach der Indentität beider, die Habich einmal lediglich unter Hinblick auf die Skulpturen im Freisinger Domkreuzgang flüchtig aufwarf, ohne ihr jedoch näherzutreten [1], schwanke ich nicht länger unbedingt zu bejahen, nachdem vielfache und untrügliche Spuren in den Werken des Monogrammisten *S. R.*, die nun in breiter Fülle vor uns liegen, nach Landshut wiesen. Würden wir nur die Steinarbeiten des Meisters kennen, so dürften wir uns dennoch nicht an dem Ausdruck „Schnitzer" des Kammerbuchs stoßen, denn der Gebrauch des Mittelalters erachtet die Bezeichnung „Schnitzer" als gleichbedeutend mit Steinmetz oder Bildhauer, nicht zum wenigsten in der Annahme, daß, wer das Schnitzmesser führte, auch den Hammer und Klöppel schwang. Nun aber hat unsere Untersuchung uns in die Lage versetzt, den Meister der Steinskulpturen auch als den Schöpfer der hervorragenden Holzbildwerke an dem Reisbacher Hochaltare und dem Landshuter Vesperstuhle anzuerkennen, und damit sind wir um so mehr berechtigt, den Monogrammisten *S. R.* nunmehr mit dem vollen Namen „Stephan Rottaler" zu belegen.

Weitere eingehende Recherchen nach Stephan Rottaler in den Archiven in München und Landshut blieben erfolglos. In dem Dienste des Herzog Ludwigs X. stand er offenbar nur vorübergehend. Aus den obigen Einträgen erhellt nicht genügend, was mit diesem „pild gen Öting" gemeint ist. Ich vermute, daß es sich um ein wächsernes Votivbild handelt, das vielleicht den Herzog selbst lebensgroß darstellte und das für das Gnadenbild nach Altötting gestiftet war. Der Fall wäre durchaus nicht vereinzelt; pilgerte doch Pfalzgraf Otto Heinrich ein Jahr später (1518) mit einem solchen lebensgroßen „wächsinen Bild" nach St. Wolfgang am Abersee zum Dank für erlangte Genesung. [2] Einem solchen Bilde würde auch die Menge Wachs entsprechen und ebenso die ansehnliche Summe, die Herzog Ludwig dafür ausgab. Darnach wäre Rottaler also auch „Wachsbossierer" gewesen.

Leider fehlen in den Archiven auch die Akten über den Bau der fürstbischöflichen Residenz zu Freising; eine „Raittung, so Bischof Philipp von aigener Handt gehalten 1524",[3] spricht nicht mehr davon.

---

[1] Vgl. das Referat meines Vortrages über den Meister *S. R.* in der Altbayer. Monatsschrift Jahrgang IV (1903—1904) S. 98 und Habich, Hans Leinberger in dem Münchener Jahrbuch für bildende Kunst I (1906) S. 135.

[2] Vgl. Richard Andree, Motive und Weihegaben (1904) S. 95 ff. Ein derartiges Votivbild aus dem Ende des 15 Jahrhunderts besitzt das „Ferdinandeum" in Innsbruck in der knienden Wachsstatue des Grafen Bernhard von Görz, gest. 1500, aus St. Sigmund im Pustertal. Vgl. hierzu Stiaßny, Eine gotische Votivstatue, in der Beilage der Allgemeinen Zeitung 1898 Nr. 289 und 290, Abbildung in dem Illustrierten Führer durch das Ferdinandeum in Innsbruck 1903 S. 23.

[3] Archiv des erzbischöflichen Ordinariats München. Heckenstallersche Sammlung Bd. 292.

Auf den Meister Stephan darf aber wohl noch ein Eintrag einer nun verschollenen Handschrift von 1740[1] bezogen werden. Darnach war im Kreuzgang des Franziskaner-Klosters in Landshut, der im Jahre 1802 abgetragen wurde, laut der hierbei zu Verlust gegangenen Inschrifttafel begraben: Steffan Jottau Schnitzer und seine Hausfrau Elsbet, gest. 1533 und 1532. Es handelt sich hier offenbar, wie nicht selten bei Grabsteinbüchern des 18. Jahrhunderts, um einen Lese- oder Schreibfehler. Das *R* mochte dem Chronisten als ein verschnörkeltes J, die Schlußligatur als ein U-Häubchen erschienen sein. Bestärkt wird die Vermutung, in der Tafel den Grabstein Rottalers zu sehen, durch den Umstand, daß keines seiner Werke die Grenze des Todesdatums, 1533, überschreitet.

Woher kam der Meister? Sein Name deutet auf das Rottal, und nach Niederbayern führen uns auch viele seiner Arbeiten; doch ließ sich außer in Landshut nur noch in Eggenfelden der Name Rottaler nachweisen, jedoch ohne irgendwelche Beziehungen zu unserem Thema.[2] Dagegen finden wir ihn, noch dazu auf kunstgeschichtlichem Boden an einem von uns mehrfach berührten Orte, in Ingolstadt. Dort wird uns als „obrister maister ob dem pau" der Pfarrkirche zu unserer lieben schönen Frau ein Hanns Rottaler genannt, der 1496—1503 mit seinen Leuten die Kreuzbögen und Schlußsteine der Schiffe setzte.[3] Ich bin geneigt, ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen Hanns und Stephan Rottaler anzunehmen; vielleicht war Stephan der Sohn des Ingolstädter Baumeisters. Jedenfalls hat es sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, in Ingolstadt den Ausgangspunkt für unseren Meister zu erblicken, denn gerade dort begegnen uns Bildhauerarbeiten, die wie das Epitaph des Kapellans Andreas Mungst, gest. 1494 in St. Moritz[4] oder des Johannes und Leonhard Plümel mit der Jahreszahl 1499 an der Stadtpfarrkirche[5] in mancher Hinsicht die Vorstufe zu den Werken Meister Stephans darstellen, ohne daß sie als frühe Arbeiten desselben angenommen werden müßten; es sind vielmehr unverkennbar von Augsburg abhängige Schöpfungen. Ein merkwürdiges Zusammentreffen darf man es wohl auch nennen, daß am Gewölbe der südwestlichen Kapelle der Pfarrkirche „zu unserer lieben

[1] Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern Bd. XIII (1868) Heft 4 S. 445.

[2] Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern Bd. XIV (1869) S. 345, Bd. XV (1870) S. 112, 119, Bd. XVI (1871) S. 267.

[3]) Sammelblatt des Histor. Vereins in und für Ingolstadt Heft V (1880) S. 224 und Heft XVI 1891) S. 4. Das dort von Fr. X. Ostermaier publizierte archivalische Material bietet, da jede weitere Quellenangabe fehlt, keinen genügenden Anhalt zu weiteren Recherchen. Ueberdies ist der Bestand des Ingolstädter Stadtarchivs so umfangreich und dermaßen in Unordnung, daß sich nur bei systematischer Durcharbeitung ein Erfolg erhoffen läßt. K. D. B. I. S. 24. Einen interessanten Vertrag des Hanns Rottaler von 1498 veröffentlichte Cl. Schlecht im Unterhaltungsblatt der Ingolstädter Zeitung Nr. 9. Der gleiche Verfasser ediert soeben die Rechnungsbücher der Liebfrauenkirche in Ingolstadt im Sammelblatt des Historischen Vereins für Ingolstadt XXX (1906) S. 3.

[4] K. D. B. I, S. 55.

[5] K. D. B. I, S. 40 und Taf. 10. Ferner Repertorium der Kunstwissenschaft XIII (1890) S. 113. Ich schließe mich durchaus der Anschauung J. Gröschels an, welcher das Datum 1499 als Entstehungszeit für den Gedenkstein annimmt und verweise hinsichtlich der beiden Engelputten, durch welche der gotische Charakter des Epitaphiums sich etwas zur Renaissance hinneigt, auf Werner Weisbach, Der junge Dürer (1906) S. 86.

schönen Frau“ Renaissanceformen auftreten.[1] Und schließlich haben wir uns noch daran zu erinnern, daß Stephan Rottaler für den Ingolstädter Bürger Hanns Esterreicher zwei Gedenksteine in die dortige Minoritenkirche fertigte. Stephan Rottaler dürfte demnach von Ingolstadt gestammt haben, war später in Landshut ansässig und ist auch dort gestorben. So können wir das Bild von dem künstlerischen Schaffen unseres Meisters auch mit einigen persönlichen Lebensnotizen ausmalen, die, so bescheiden sie auch sein mögen, für die Kunst- und Künstlergeschichte von nicht zu unterschätzendem Werte sind.

---

[1] K. D. B. 1, S. 16, 42 und 26 und Taf. 3. Die merkwürdigen phantastischen Gewölbezieraten werden den Nachfolgern Hanns Rottalers, Erhard oder Ulrich Heidenreich von Regensburg, in deren Händen der Bau der Kirche von 1503—1527 lag, zugeschrieben. Sichere Nachweise über die Entstehungszeit und den Meister fehlen zur Zeit.

Kurz vor Abschluß des Druckes erhalte ich durch die Gefälligkeit des Herrn Dr. Buchheit in München-Pasing noch einige auf den Namen „Rottaler“ bezügliche, aus Stadtkammerrechnungen des Münchener Stadtarchivs gewonnene Notizen, die ich der Vollständigkeit halber hier anfüge. 1487, 1488 und 1490 erhält ein Ritter Jörg Rottaler Schenkungen von der Stadt. 1493, 1497 und 1500 wird unter den von der Stadt Besoldeten erwähnt: „Lucas Rottaler Obrister maurer Maister“. Vom Jahre 1500 lautet der Eintrag: Lucas maurer und Heinrich Zymermann gehen nach Landshut, das Zymmer und Dachwerk auf sand martens kirchen und den Turm zu besichtigen.“ Für etwaige Beziehungen dieses Lucas Rottaler zu Hans und Stephan Rottaler fehlen z. Z. alle Anhaltspunkte. Vielleicht haben wir in den Rottalern eine vielgliederige Baumeisterfamilie zu erblicken. — Ich verfehle nicht, Herrn Dr. Buchheit für die freundliche Ueberlassung der Notizen auch hier meinen besten Dank auszusprechen.

STEPHAN ROTTALER UND DIE NIEDERBAYERISCHE PLASTIK



Mit dem „Werk“ Stephan Rottalers, wie es sich aus dem Denkmälerschatz des Gebietes aufbauen ließ, hat sich uns ein Stück „Künstlergeschichte“ entrollt, das für sich allein betrachtet, schon durch den reichen Wechsel der Aufgaben fesselt. Noch aber können wir uns kein Bild von der Stellung Rottalers im Kreise der Kunst seiner Zeit und seiner Umgebung machen. Der Versuch aber, ihm den rechten Platz in der „Kunstgeschichte“ anzuweisen, stößt insofern auf die größten Schwierigkeiten, als unsere Kenntnis von der Kunst, zumal von der Bildnerei des Gebietes, eine höchst dürftige ist. Es fehlt so gut wie alles, was als Vorarbeit angesehen werden könnte, vor allem aber am wichtigsten, an einem Inventar der niederbayerischen Kunstdenkmale. So ist die Folie für die künstlerische Persönlichkeit Rottalers nur schwer zu gewinnen. Dennoch sei der Versuch gewagt, auf Grund vielfacher Streifen durch das an hervorragenden Werken der Plastik überreiche Gebiet und in der Erwägung, daß Stephan Rottaler der Kunst seiner Zeit und seines Gebietes einen der charakteristischsten Züge aufgeprägt hat, so daß in seiner Kunst auch jene sich deutlich widerspiegelt.

Die Bildwerke und archivalischen Nachrichten haben unsere Blicke nach Landshut als dem Sitze des Meisters gewiesen. Von hier aus, dem wichtigsten Kunstzentrum unseres Gebietes, werden wir auch unsere weiteren Untersuchungen zu beginnen haben und zwar zunächst mit einem Rückblick auf die Bildnerei der Herzogsstadt im späteren 15. Jahrhundert, so wie wir ihn aus den überkommenen Denkmälern zu gewinnen vermögen, denn andere Hilfsmittel stehen zur Zeit nicht zu Gebote.

Die Sachlage erheischt eine gesonderte Betrachtung der Steinskulpturen und der Holzbildwerke. Die Zahl der letzteren ist außerordentlich gering und fast möchte es den Anschein haben, als hätte im 15. Jahrhundert die Steinplastik, die uns in vielen handwerklich tüchtigen Grabsteinen entgegentritt, gegenüber der Holzbildnerei bedeutend überwogen. Trügen aber nicht alle Anzeigen, so verhielt es sich gerade umgekehrt. Die sepulkrale Steinplastik lag in Landshut seit der Vollendung der großen Kirchenbauten in Wirklichkeit ganz darnieder. Diese hatten für Altäre wie z. B. für den mächtigen Hochaltar in St. Martin von 1424, für die Portalskulpturen und ähnliche architektonischen Beihilfen alle verfügbaren Hände in Anspruch genommen, sie der Grabsteinskulptur entzogen und auf Jahrzehnte hinaus entfremdet. Was an Grabsteinen aus dem 15. Jahrhundert und den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts sich in den Kirchen Landshuts findet, ist — das Epitaph für Hans Stettheimer vielleicht ausgenommen — nicht in Landshut selbst entstanden, sondern, worauf schon das Material, der rote Marmor, hinzudeuten scheint, durchaus Import aus dem nachbarlichen Südosten, von der Inn- und Salzachgegend. So lieferte z. B. Burghausen, das durch terri-

toriale Beziehungen aufs engste mit Landshut verbunden war und durch den häufigen Aufenthalt der Herzöge gewissermaßen die zweite Residenzstadt des Landes bildete, den Grabstein des Karl Kärgl, gest. 1492, in der Kärglkapelle in Kloster Seligental, welchen Meister Franz Sickinger fertigte.[1] Die Verbindung mit Braunau, einem bisher unterschätzten aber hochbedeutenden Zentrum der Steinplastik, wurde durch verwandtschaftliche Verhältnisse der Bürger z. B. der Schweibermayr und Leoman aufrechterhalten. Wieder andere Spuren, wie die Grabplatte des Ulrich von Breitenstein, gest. 1487, in der Hl. Geistkirche und jene des Heinrich von Staudach, gest. 1483, in der Gruftkapelle zu St. Jodok deuten auf Wasserburg und die Inngegend. Das künstlerisch weitaus bedeutendste Werk aber, der ebenso reiche wie feine Grabstein des Bischofs Georg Altdorfer von Chiemsee, eines Sohnes des Landshuter Patriziers Hans Altdorfer, in der Altdorfer (jetzt Antonius-)Kapelle bei St. Martin, ist überhaupt keine bayerische, sondern eine Augsburger Arbeit von der Hand Hans Peuerleins, wie die volle Bezeichnung am Ornatsaum des Bischofs belegt.[2] Hätte Landshut damals tüchtige Bildhauer und Steinmetzen in seinen Mauern besessen, so hätte es nicht nötig gehabt, ebensowohl hervorragende Kunstwerke wie die Bravourstücke eines geschickten Handwerksmeißels von auswärts zu beziehen. Auch Freising bestätigt den Mangel gewandter Steinmetzen in Landshut. Bei seinem großen Bedarf hätte der reiche Klerus des „heiligen Berges“ sich gewiß an die Nachbarstadt gekehrt, wenn er dort künstlerischere Leistungen hätte erwarten dürfen, so wie er im Anfang des neuen Jahrhunderts den Meister Stephan zu zahllosen Aufträgen von dort herbeiholte. So aber bestritt er seine Bedürfnisse schlecht und gerecht durch ein paar heimische Steinmetzen untergeordneten Könnens, mußte man ja auch 1486—1488 das Chorgestühl des Domes durch einen auswärtigen Künstler, Ulrich Glurer aus Augsburg, fertigen lassen.[3]

Erst mit dem Auftreten Rottalers treffen wir in Freising, Landshut und dessen Gebiet Grabplatten, die sich über die übliche Handwerksart erheben.

Etwas anders gestaltet sich uns das Bild der Holzplastik in der Residenz Niederbayerns. Heute ist freilich der Bestand spätgotischer Schnitzwerke in der Stadt ein sehr kleiner. Das Wenige findet sich zumeist bei St. Martin, so der mächtige Kruzifixus (um 1490) von reichlich mehr als doppelter Lebensgröße mit dem erschütternden Todesernste in dem gesenkten Haupte; dann das in seinem Bilderreichtum so köstliche Chorgestühl (gegen 1500) und die anmutige Madonna auf der Orgel, die bereits die neue Zeit ankündigt. Zählt man noch die stattliche Maria im Pfarrhofe von St. Martin und die weniger bedeutende in der Frauenkapelle hinzu, so blieb kaum ein Werk von Belang unerwähnt. Die Kreuzab-

---

[1] Ueber Franz Sickinger und die nachfolgend erwähnten Grabsteine verweise ich auf meine Grabstein-Studien, welche demnächst im Oberbayerischen Archiv erscheinen werden.

[2] Die Lesart auf Hans Peuerlein läßt keinen Zweifel. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut (1894) S. 54 spricht nur von „mehreren Bruchstücken von Inschriften, welche kunsthistorisch ohne Interesse sind“. Staudenraus, Topographischstatistische Beschreibung von Landshut (1835) S. 84 liest die Abkürzung Pever' fälschlich Peuerp(ach?)

[3] Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1892, S. 53. K. D. B. I, 338.

nahme in Kloster Seligental mit ihren langgezogenen Gestalten und unbayerischen Typen hat auszuscheiden; sie ist unverkennbar eine niederrheinische Arbeit, die, unbekannt auf welche Weise, dorthin verschlagen ward.



Abb. 57. Vom Chorgestühl der St. Martinskirche zu Landshut

Fehlen uns bis jetzt auch sichere Nachrichten darüber, daß diese Werke in der Tat in Landshut entstanden sind, so liegt doch diese Annahme bei der Bedeutung der Stadt der reichen Herzöge und ihrem hochentwickelten Zunft- und Gewerbewesen nahe und sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch den verwandten Stilcharakter der plastischen Werke des Umkreises. Zu weit darf man diesen Zirkel jedoch nicht schlagen. Soweit ich bis jetzt die Spuren verfolgen

konnte, reicht der Einfluß der Landshuter Schnitzschule nicht über Freising, Pfeffenhausen und Vilsbiburg hinaus. Im Nordosten wird er am meisten zurückgedrängt durch die Sphäre von Dingolfing, das mit seinen zarten, schlanken, Schongauerisch-femininen Figuren sich am schärfsten von der Landshuter Gruppe abhebt.

Die Holzplastik Landshuts liebt kräftige Gestalten von vollen Körperformen. Die Haltung ist bei den größeren Freifiguren nur sehr wenig geschwungen und unter dem vielknitterigen Gewande kaum zu kontrollieren. Die Köpfe fallen durch die rundgewölbten Stirnen mit weit zurückgestrichenen Haaren auf; das Oval des Gesichtes erhält in der Höhe der Augen eine charakteristische Cäsur durch das Absetzen der Schläfe von dem Rund der Wangen. Der Ausdruck ist mehr auf Milde und ruhige Beschaulichkeit als auf Sentimentalität oder auf lebendigere Gefühlsaffekte gestimmt.

Am reichsten, reifsten und fortschrittlichsten stellt sich uns die Landshuter Holzplastik des 15. Jahrhunderts in dem Chorgestühl von St. Martin dar (Abb. 57). In Ermangelung jeglichen geschichtlichen Anhaltspunktes für eine Zeitbestimmung sind wir lediglich auf den Stil desselben angewiesen. Die Schnitzereien nach 1500 zu setzen, erscheint, ganz abgesehen von kostümgeschichtlichen Gründen, bei der ausgesprochen gotischen Art in den Körperverhältnissen, den Gesichtstypen und Bewegungsmotiven, zumal der Freifiguren, ausgeschlossen. Gerade bei diesen finden wir aber auch neben solchen mit scharfknitterig gelegter Gewandung — siehe die linke Figur auf Abbildung 57 — jene für den Beginn des 16. Jahrhunderts charakteristische Faltengebung mit den gekräuselten Wellenkämmen und den wie vom Wind geblähten Bauschen, z. B. an der entzückenden knienden Maria oder dem Löwen würgenden Simson oder an dem Figürchen rechts auf Abbildung 57. Auch die Reliefs aus dem Leben des hl. Martinus und des hl. Johannes entsprechen durchaus dem sich zum Ende neigenden Jahrhundert. In ihren genrehaften Rhapsodien und dem architektonischen Winkelwerk ihrer Szenerien erinnern einige, so namentlich die Enthauptung des Täufers, unmittelbar an die 1499 datierten Stiche des Nikolaus Mair von Landshut, so daß man fast an engere Beziehungen zwischen beiden in dem Sinne denken möchte, daß Mair die Zeichnungen für die Reliefs lieferte.

Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zeitigten, wie andernorts, auch in Landshut den Stil des tollsten und ausgelassensten Faltenstrudels. In der Stadt selbst suchen wir jetzt freilich fast ganz vergebens nach Beispielen jener Zeit. Rottalers Werke, das Rorer-Epitaph Hans Leinbergers an St. Martin, zwei prächtige Holzstatuen eines hl. Georg und eines hl. Christophorus (Abb. 58) in der Trausnitz repräsentieren sie am besten. Weitere Phasen und Spielarten dieses Landshuter Stils machen uns die Madonna in Frauensattling, der hl. Theobald in St. Theobald bei Vilsbiburg (Abb. 59) und das Relief eines hl. Christophorus und eines attributlosen Heiligen im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 60) klar. Am üppigsten aber entfaltet er sich in dem imposanten Hochaltar des Münsters in Moosburg, der bei aller selbstgefälligen Virtuosität des Vortrags, bei all den Falten und Fältchen, bei all dem Knittern und Flattern und all dem Bauschen

und Rauschen der Gewänder nicht des Kerns vergißt, der Wahrhaftigkeit in der Darstellung des Körpers und des reichen Innenlebens dieser allem Irdischen entrückten Heiligengestalten.

Ueber die zünftigen Kollegen Stephan Rottalers in Landshut fließen die Nachrichten nur äußerst dürftig. Bis jetzt konnte einzig Hans Leinberger durch



Abb. 58. Holzfigur des hl. Christophorus in der Schloßkapelle auf der Trausnitz ob Landshut

Zuweisung einer Reihe von Arbeiten zu einer künstlerischen Persönlichkeit gestaltet werden.[1] Von hervorragender Bedeutung war jedenfalls auch der Bildhauer und Gießer Hans Neuburger in Landshut, denn er gehörte zu jenen Meistern, die für das großartig geplante Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck ihre Kunst

[1] Habich, Hans Leinberger in dem Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I 1906, S. 135.

leihen sollten.[1] Zwanzig Zentner Messing, also das Material für eines der vierzig großen Standbilder, waren nach Landshut angewiesen, aber das Material kam allem Anschein nach wieder zurück nach Innsbruck, wohl, weil Neuburger zu jenen Meistern zählte, die dem Kaiser „mit irer arbeit nit gevellig gewest". Immerhin mag die Erwägung, ihn im Kreise dieser engeren Konkurrenz für das



Abb. 59. Sitzbild des hl. Theobald in St. Theobald bei Vilsbiburg

Kaiserdenkmal zu sehen, für ein nicht gewöhnliches Können sprechen. Von einem Schnitzer Jerg Rot, dessen Epitaph in schlichtester Frührenaissance an der Südseite der St. Martinskirche eingemauert ist, wissen wir nichts Näheres.[2]

[1] Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XI (1890), S. 158 und 178 und II (1884), Reg. 1166 und 1339. Leidinger, Chronik und Stamm des Pfalzgrafen bei Rhein und Herzoge in Bayern 1501, 1901, S. 25 ff.

[2] Die Inschrift des Epitaphs lautet: Got Genat Den selen Die Aus Den Paiten geschlechten verschieten sind Und Alen Glaubigen seln 1552 Jerg Rot schnicze madalen schretlin vxor.

Vielleicht ist er identisch mit einem Meister Gorig, der in den oben erwähnten Rechnungsbüchern des Herzogs Ludwig als Bildhauer vorkommt;[1] aber auch über dessen Tätigkeit sind wir nicht unterrichtet.

Bei diesem Meister Gorig könnte man aber ebensogut an Joerg Amberger denken, den Sighart, wie ich glaube mit Unrecht, als den Erbauer der zierlichen



Abb. 60. Relief des hl. Christophorus und eines attributlosen Heiligen im Bayerischen Nationalmuseum in München

Spitalkirche des nahen Vilsbiburg (1460) annimmt.[2] Die mit einem schönen Wappen ausgestattete Bauinschrifttafel von rotem Marmor trägt den Vermerk: „1525 ist der Stain gehawd worden“ und am unteren Rande den Namen „Jörg Amberg' Stainmecz“ nebst dessen Zeichen. Ihrer ganzen Art nach kann diese Inschrift sich nur auf den Fertiger der Tafel, nicht aber auf den magister

[1] Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I 1906, S. 135. Für Meister Gorig den Passauer Joerg Gartner zu substituieren, ist nicht angängig.

[2] Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern (1862). S. 432.

operis der Spitalkirche beziehen. Durch die nämliche Marke wird auch die feingemeißelte originelle Bauinschrift mit Horoskop an dem 1514 von Abt Kilian erbauten Südturm der Klosterkirche Niederaltaich der gleichen Hand zugewiesen.[1]

Neben Landshut tritt um diese Zeit besonders das benachbarte Dingolfing hervor, dessen Figuren immer noch trotz allem Faltenpathos eine Erinnerung an seine zarten und stillen Heiligen der Spätgotik anhaftet; gut vertreten wird diese Gruppe durch die beiden Johannesfiguren vom alten Hochaltar der Pfarrkirche (Abb. 61).



Abb. 61. Holzfigur des hl. Johannes Evangelista in der Pfarrkirche zu Dingolfing

Räumlich dominierte am meisten in Niederbayern die Schule von Eggenfelden mit dem fruchtbarsten und wohl auch tüchtigsten ihrer Meister, Matthäus Kreniß, dem Meister der prächtigen Türen an der Stiftskirche in Altötting. Seine Arbeiten lassen sich bis in die Gegend von Passau und in das österreichische Gebiet verfolgen; im allgemeinen scheint der Inn die östliche Grenze seines Bereichs gebildet zu haben[2] (Abb. 62).

[1] Das bisher unbeachtet gebliebene Steinmetzzeichen findet sich rechts unten am Stein. Verhandlungen des histor. Vereins für Niederbayern XXIII (1884), S. 42. Muth, Die ehemalige Klosterkirche in Niederaltaich 1893, S. 17.

[2] Ueber Kreniß s. meine Abhandlung „Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister“ in der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ 1904/05, S. 121. Weitere Arbeiten von Kreniß

Die Stellung Passaus in der Plastik der Frührenaissance ist noch nicht klargelegt. Wir kennen bis jetzt nur den tüchtigen Steinmetzen Joerg Gartner als einen Passauer Meister, dessen Grabsteinskulpturen, wie uns ihre weite Verbreitung belegt, außerordentlich gesucht waren. Ob Gartner auch als Bildschnitzer tätig war, läßt sich zur Zeit durch nichts beweisen. Es fehlt uns überhaupt an jedem Einblick in die Holzplastik Passaus.

Daß ein Bildschnitzer Huber in Passau eine Werkstätte betrieben hätte, muß zunächst noch abgelehnt werden;[1] daß aber Passau ein ebenso wichtiges Zentrum für die Holzplastik bildete wie für sepulkrale Werke, kann bei der kunstgeschichtlichen Bedeutung und der örtlichen Lage der Stadt als zweifellos angenommen werden.

Auch in Vilshofen scheint in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine tüchtige Schule von Bildschnitzern gewirkt zu haben.

Mit diesem flüchtigen Exkurs suchte ich das Milieu Landshuts und Niederbayerns zu skizzieren, in dem wir uns Stephan Rottaler zu denken haben. Wie stellt sich nun der Meister zu diesem Kreise? Seine Kunst in entwicklungsgeschichtliche Beziehung zur spätgotischen Bildnerei Landshuts zu setzen, erscheint unzulässig. Man vermißt die bindenden Fäden. Schon sein ältestes und bekanntestes Werk, der Marolt-Altar, nimmt, wie wir sahen, eine solche Sonderstellung ein, daß es schwer, ja fast unmöglich erscheint, ihn irgendeinem Werke seiner Umgebung als unmittelbares folgerichtiges Glied anzureihen. Nur einige Ingolstädter Epitaphien können als allgemeine Vorstufen betrachtet werden. Der Marolt-Altar aber hat uns von allem Anfang an auf Spuren gewiesen, die für den Entwicklungsgang seiner Kunst von bestimmendem Einfluß wurden. Dürers

---

wies Richard Hoffmann nach in den „Kunstsammlungen des erzbischöflichen Klerikalseminars zu Freising“ in Deutinger — Specht, Beiträge zur Geschichte des Erzbistums München und Freising, Bd. X 1907. H. Voß, Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907, S. 205 will an Stelle des Matthäus Krenіß einen Bildschnitzer Huber, den Bruder des bekannten Malers Wolf Huber, substituieren und zwar in der Annahme, daß das Hochrelief einer hl. Sippe zu Feldkirch mit dem Sippenrelief von Kreniß in St. Anna zu Neuötting und anderen Werken die gleichen Stileigentümlichkeiten aufweise. Zur Entkräftung dieser leichtfertigen Umtaufe genügt der flüchtigste Vergleich dieser beiden Sippendarstellungen oder unserer Abbildung 62, die einen charakteristischen Kreniß wiedergibt, mit der hl. Sippe in Feldkirch. Die ganze Behandlung dieses Kapitels beweist lediglich, daß Voß, abgesehen davon, daß er das Gebiet nur ganz oberflächlich kennt, einen allgemeinen Zeitstil mit persönlichem Stil verwechselt. Ganz unzulässig aber ist es, eine Hypothese mit einem Bildschnitzer Huber aufzubauen, wenn als einziges Fundament die Stelle aus Prugger — Veldkirch, das ist histor. Beschreibung der Statt Veldkirch (Veldkirch 1685) — zur Verfügung steht: „Sonste hat mehr besagte Bruderschaft .... auch einen oberauß künstlichen Altar, welchen drey Brueder als ein Schreiner, Bildhauer und Mahler . . . außgearbeitet haben.“ Man weiß, was man von derartigen Angaben des 17. Jahrhunderts zu halten hat.

[1] S. vorhergehende Anmerkung. Es sei in diesem Zusammenhange jedoch darauf hingewiesen, daß ein Passauer Steinmetz Jörg Hueber im Jahre 1492 neben Veit Stoß am Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau arbeitete. Ueber seinen Anteil an dem Denkmal und über seine weitere Arbeit sind wir nicht unterrichtet. Er hielt sich von 1494 an nach Annahme des Bürgerrechtes eine eigene Werkstätte in Krakau. Daß er nach Passau zurückgekehrt wäre, läßt sich durch nichts beweisen. S. Berthold Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, 1903, S. 10.

graphische Blätter erschlossen dem Meister eine neue Welt. Hat er sich ihrer auch nur in wenigen Fällen als direkter Vorbilder bedient, so genügt uns doch das Wenige immerhin zu einem ebenso belehrenden wie lustigen Blick in sein Studio. Man sieht, wie er von Dürers Kraft und Größe gepackt, zum eigenen Werk zusammen-„kläubelt“, was er von jenen Wunderschöpfungen gebrauchen kann. Aber mehr



Abb. 62. Relief der hl. Sippe von M. Kreniß in der Pfarrkirche von Höhenstadt

noch, er kopiert sie nicht nur, sondern er nützt sie sich zur Selbstlehre, zum Fortschritt. Wie seine Gestalten, ein Paulus Lang oder seine Ritter, sich recken und strecken, das konnte ihn weder die Plastik Ingolstadts, noch Freisings, noch Landshuts lehren; aus Dürers Schnitten aber konnte er's lernen. In ihnen lagen nicht zum wenigsten die Nährkräfte zu seiner Entwicklung. Hier müssen wir sie suchen, denn eine organische Weiterbildung der älteren Kunstrichtung Landshuts spricht nicht aus ihr.

Dürer regte ihn an; an Rottaler aber war es, bei diesem Ringen nach einem individuellen Verhältnis zur Natur, wie es bei Dürer zum gewaltigen Durchbruch

kam, das Typische der Spätgotik zu überwinden und etwas Persönliches an seine Stelle zu setzen. Man darf nur Rottalers Grabsteine im Domkreuzgang zu Freising mit den um wenig Jahre älteren von anderer Hand oder seine Platte des Peter von Altenhaus mit dem Gruftstein des Ritters Staudacher in St. Jodok zu Landshut vergleichen, um des vollen Sieges des neuen Lebens bewußt zu werden. Die stolze Selbstherrlichkeit der einzelnen Individuen, der Ritter wie der Kleriker tritt jetzt scharf hervor. Nicht mehr mit allgemeingültigen Idealformen arbeitet Rottaler, seinen Meißel führt die strengste Pietät vor der Natur. Dabei begnügt er sich aber nicht mit einer steif-statuarischen Ruhe seiner Gestalten, sondern sucht ihre persönliche Bedeutung durch eine große gemessene Bewegung zu repräsentieren. Selbst die zierlichen Figürchen des Marolt-Altars nehmen schon daran teil. So klein gezeichnet sie auch sind, sie erscheinen dennoch groß gesehen, nicht minder bedeutend wie z. B. die wuchtige Person des Paulus Lang.

Neben Albrecht Dürer haben es Rottaler gewiß auch noch andere angetan, wie Hans Springinklee, Erhard Schön, Hans Schäufelin, vielleicht auch Albrecht Altdorfer und Lukas Cranach, aber das eigene Können des gelehrigen, fortschrittsdurstigen Schülers und Meisters hat ihre Spuren fast bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Der Einfluß des Holzschnitts und Kupferstichs und seine praktische Bedeutung für die Kunst der Frührenaissance in Altbayern ist bisher nicht nur unterschätzt worden, sondern überhaupt unerkannt geblieben. Krenïß, Rottaler und manch anderer unbekannte Meister konnten sich seiner zwingenden Macht nicht entziehen. Ja man kann keck behaupten, daß, wo irgend wir es mit rätselhaften Neuerungen von einer gewissen Reife zu tun haben, hinter ihnen einer jener Eröffner und Bahnbrecher der deutschen Renaissance steht.

Mag nun aber auch, woher immer es sei, Rottaler Impulse gewonnen haben, nirgends treten sie so aufdringlich zu Gesicht, daß sie seinen persönlichen Stil entartet hätten. Er bewahrt sich durchaus seine schöpferische Freiheit und entwickelt sich zu einer ausgeprägten Künstlerindividualität mit scharfen charakteristischen Einzelzügen, die seine Arbeiten deutlich aus der Masse ihrer Zeit herausheben.

Unter seinen Zeitgenossen in Altbayern scheint er der maßvollste, mehr als Matthäus Krenïß, weit mehr als Hans Leinberger, der in seiner unmittelbaren Nähe arbeitet. Leinberger gibt sich in der dekorativen Haltung und in der Komposition seiner Reliefs, in den wirbelnden Windungen und dem Wust wallender Gewänder trotz einiger Posen und Aeußerlichkeiten immer noch als der Gotiker. Man fühlt ihm deutlich den Boden nach, dem er entwachsen ist. In den Freifigürchen des Landshuter Chorgestühls haben wir die unmittelbare Vorstufe seines Stiles.

Mit dem rauschenden Pathos seiner Kunstrichtung, der als höchste künstlerische Aeußerung auch die Freifiguren des Moosburger Münsters angehören, verklingt das Mittelalter.

Rottalers Kunst ist von größerer Ruhe und Gemessenheit erfüllt. Der wirbelnde Wind, der dort die Gewänder aufbauschte und spiralförmig zusammenrollte, schmiegt hier die Stoffe in wohlmotivierten Falten um richtig artikulierte, natürlich bewegte Glieder; der Körper tritt kräftig in die Erscheinung. Nicht

völlig frei hält der Meister sich von der pathetischen Art seines Kreises, aber er mäßigt sie. Irre ich nicht, so hat den Meister von allem Anfange an Dürers plastisches Wesen vor jenen malerisch-manierierten Uebertreibungen, die ihren Ausgang in einem überhitzten Streben nach Naturalismus hatten, bewahrt; andernteils konnte wohl auch die mehr an den Steinmeißel gewöhnte schwere Hand das Schnitzmesser nicht in so wirbelndem Faltenschwung führen. Es ist das umgekehrte Verhältnis, wie bei Matthäus Krenіß, dessen ausgeprägter Holzschnitzstil sich auch deutlich in seinen Marmorarbeiten widerspiegelt. Diese Zügelung aber läßt Rottalers Werke fortschrittlicher und reiner erscheinen. In ihrer Abklärung und Geschlossenheit kommen sie dem Renaissance-Gedanken entschieden näher als die Schöpfungen seiner heimischen Zeitgenossen.

Auch das kompositionell-räumliche Empfinden trennt Stephan Rottaler von Hans Leinberger. Beide Meister wecken unwillkürlich Erinnerungen an Albrecht Altdorfer, nach direkten Herübernahmen aber wird man vergebens suchen. Nur in einem Falle konnte ich bis jetzt bei einem Stilverwandten Leinbergers die unmittelbare Benutzung eines Holzschnittes von Altdorfer in Altbayern nachweisen.[1] Aus einigen allgemeinen Anklängen einen tiefgehenderen Einfluß des Regensburger Meisters auf diese Landshuter Gruppe zu konstruieren, möchte ich aber, was räumliche Komposition anlangt, nicht wagen. Das Streben nach dem Dreidimensionalen war der altbayerischen Kunst, vor allem der Malerei, zu tief schon seit Jahrzehnten eingewurzelt, als daß es noch äußerlicher Einflüsse bedurft hätte, den einmal eingeschlagenen Weg weiter fortzuschreiten. Cranachs gewaltige Kreuzigung von 1503 aus Kloster Attel am Inn[2] und der Passions-Altar von 1511 in Altmühldorf[3] erstehen hier als mächtige Zeugen für den „Donaustil“ in Altbayern.

Leinbergers Beweinung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin repräsentiert die Plastik dieser „Altdorferrichtung“ mit ihrer räumlichen Vertiefung am sinnenfältigsten, so daß es schwer fällt, in der entschieden mehr mittelalterlich-gedrängt inszenierten Castuluslegende des Moosburger Hochaltars den gleichen Regisseur zu erkennen. Hier herrscht noch ganz der horror vacui der Spätgotik, und nur bei den beiden Szenen des Martyriums weitet sich der Flächencharakter der Komposition zu einer mehr angedeuteten als gelösten Tiefenwirkung. Es ist ungefähr das gleiche Stadium wie bei den altertümlicheren oberen Teilen der Reisbacher Flügel. Schon die unteren Teile derselben zeigen hier einen bedeutenden Fortschritt im räumlichen Denken, das sich bei Rottaler in der Taufe Christi des Landshuter Museums am meisten entwickelt hat. Aber auch an dem zugehörigen Schutzmantelbild tritt es, wenn auch unauffällig, zutage in den kleineren Figürchen des Hintergrundes, die wie auf einem Schwarzweißblatt nur mit wenigen präzisen Strichen mehr zeichnerisch als plastisch hingesetzt sind und durch den skizzenhaften Vortrag räumlich zurücktreten. Mit diesem Betonen räumlicher

---

[1] Vgl. Richard Hoffmann, Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising (1907), S. 41. Nr. 140. Dem dort aufgeführten Flachrelief einer Vision des Propheten Ezechiel liegt Albrecht Altdorfers Holzschnitt B. 4 zugrunde.

[2] Katalog der Gemäldegalerie im K. Schlosse zu Schleißheim 1905. Nr. 181.

[3] K. D. B. I, 2147 ff. u. Taf. 253. Flügel und Predella sind nunmehr wieder vereinigt.

Differenzen geht bei Meister Stephan eine klare Loslösung des Hauptthemas von den nebensächlichen Umständen Hand in Hand. Trotz aller malerischen Einzelheiten wirken deshalb Rottalers Reliefs plastisch klar in ihrer ganzen Erscheinung, lassen aber dafür dramatisches Leben, wie es in Leinbergers Szenen pulsiert, fast ganz vermissen.

Rottalers Erzählungen schildern mehr Zuständliches als momentane Höhenpunkte und Ereignisse. Vielleicht hat ihn in diese engen Grenzen seiner Darstellungskunst seine Haupttätigkeit, die beschauliche Weise des Porträtierens, gebannt. In diesem haben wir unzweifelhaft auch seine Stärke zu erkennen. Wenige Meister Altbayerns seiner Zeit kommen ihm gleich, die meisten überragt er um Haupteslänge. Am nächsten steht seiner Art der energische Kopf des Degenhart Pfäffinger auf dessen Monument in der Pfarrkirche von Salmanskirchen im Bez.-Amt Mühldorf,[1] der den einflußreichen Kammerer und kunstverständigen Sachwalter seines Herrn, des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, mit solcher Schärfe der Charakteristik und Feinheit der Empfindung wiedergibt, daß selbst die treffliche und elegante Gußmedaille desselben von dem Italiener Adriano Fiorentino das lebensvolle Werk des Deutschen nicht zu verdunkeln vermag.[2] Schade, daß wir den Schöpfer dieses hervorragendsten Porträts in Altbayern nicht kennen. Vermutlich war es Matthäus Kreniß.

Der Passauer Joerg Gartner,[3] der routinierte und gesuchteste Porträtist Niederbayerns hat die größte Verwandtschaft mit seinem Zeitgenossen Rottaler. Gab aber Gartner sein Bestes in den Grabreliefs einer kraftvollen Ritterschaft und versagte sein Können in der Schilderung würdiger Kleriker, so haben wir bei Rottaler gerade das umgekehrte Verhältnis. Seine Ritter sind nicht die starken, kecken, mit dräuendem Auge blickenden, wie etwa der Wolfgang von Aham zu Reichersberg am Inn; sie haben alle etwas Weiches, Sinnendes in ihren Zügen, der einzige Peter von Altenhaus vielleicht ausgenommen. Ja, es gelingt ihm selbst bei den Kanonikern der Ausdruck stolzen Selbstbewußtseins und männlicher Energie — in dem Porträt des Kanonikers Lang — weit überzeugender als in seinen Ritterbildnissen. Sein Vortrag entsprach entschieden mehr dem kontemplativen Wesen der Kleriker; diese stille Welt der Gelehrsamkeit und Frömmigkeit stand ihm innerlich näher als die stolze Ritterschaft.

Eine der interessantesten Seiten der Kunst Rottalers bildet schließlich seine Ornamentik. Mit Wolfgang Leb, Matthäus Kreniß, Joerg Gartner, Hans Leinberger und einem Monogrammisten J. H. zählt er zu den hervorragendsten Bahnbrechern der Frührenaissanceplastik, ja der Frührenaissance in Altbayern überhaupt. Soweit es sich bis jetzt aus ausgeführten Werken belegen läßt, scheint in Altbayern rund mit dem Jahre 1515 die Aufnahme der neuen Formen allgemeiner geworden zu sein. Im Marolt-Altar erkenne ich die erste reichere und reifere Leistung des

[1] K. D. B. I, 2253.

[2] Abgebildet im Oberbayer. Archiv X (1848), Taf. 4, Zeitschrift für Numismatik XX (1897), S. 310 und Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXIV (1903), S. 89.

[3] Halm, Joerg Gartner, in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, Jahrgang XVII (1907), S. 8.

Stils im bayerischen Stammlande, vereinzelte Ansätze aus älterer Zeit erscheinen nicht von tiefgehenderer Bedeutung.

Rottalers Ornamentik ist ein echtes Kind ihrer Zeit. Ihre Herkunft aus der Buchkunst ist unverkennbar, mühsam aber ist es, ihre rücklaufenden Spuren zu verfolgen, da sie sich in der Fülle der gleichzeitigen Druckerzeugnisse verwischen. Ihnen dennoch nach Möglichkeit nachzuspüren, erscheint aber schon deshalb geboten, weil die Formenwelt Rottalers den Stil ihrer Zeit in Altbayern am besten zu illustrieren vermag. Kein zweiter Meister bietet auch nur annähernd solchen Reichtum und Wechsel.

Am altertümlichsten wirkt die Umrahmung der Paulusnische am Marolt-Altar, die, wie wir sahen, Dürer entlehnt wurde und die Einfassung des Hugendorfer-Steines (Abb. 29). An letzterer begegnen wir noch jenem eigenartigen Gemisch alter und neuer Formen. In allen anderen Ornamenten verzichtet Meister Stephan auf Reminiszenzen der Spätgotik, er sucht nach neuen Motiven. Solche bot ihm der Hortulus animae von 1516; eine direkte Entlehnung aus demselben zeigte uns das Esterreicher-Epitaph in Ingolstadt. Den Gebrauch der Girlanden — Grabplatte der Margarete von Fraunburg, Epitaph des Wolfgang Wirsing, des Schaffmansperger, Esterreicher — scheint Rottaler aus Springinklees Architekturumrahmungen im Hortulus animae von 1518 (gedruckt von Peypus in Nürnberg) übernommen zu haben, und ebendort lassen sich auch für die Blumenkelch-Umrahmungen — Steine des Peter von Altenhaus und der Margarete von Fraunburg — anschmiegende Parallelen finden. Dieses schmucke Büchlein ward überhaupt, wie ich an anderer Stelle auszuführen gedenke, eine frisch sprudelnde Quelle für die altbayerischen Frührenaissancekünstler, Maler wie Bildhauer.

Für andere Motive, z. B. für die Muschelgiebel oder die beblümten Bogen, wird es schwer halten, eine sichere Provenienz zu gewinnen. Sie sind, zumal die ersteren, wichtige, beliebte Versatzstücke ihrer Zeit; möglich, daß Altdorfer — Holzschnitt der Verkündigung von 1513 (B. 44) u. a. — verbreitend wirkte. Auch des gleichen Meisters Goldschmiede-Entwürfe mögen Rottaler zu einzelnen Ziergliedern angeregt haben. Schließlich werden wir im Ornamentalen noch einen gewissen wechselseitigen Einfluß Rottalers, Wertingers und Leinbergers annehmen müssen.

Namentlich mit Hans Wertinger hat Rottaler viele verwandte Züge. Auch dieser liebt in seinen Porträts Girlanden und Gehänge, und seine Architekturen, von denen wir uns nach den beiden schönen Kabinettscheiben des Dr. Peter und Wolfgang Baumgartner von 1524 aus der Fraunsteiner Kapelle in Mining (Oberösterreich), jetzt im Bayerischen Nationalmuseum, ein gutes Bild machen können, sind ähnlich jenen des Stephan Rottaler aufgebaut.[1] Die rege Tätigkeit, die Hans Wertinger als Glasmaler für den niederbayerischen Kanzler Dr. Peter

---

[1] Abbildungen der beiden Scheiben im Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst, herausgegeben von Jos. Schlecht 1907, darin flüchtige Skizze des Verfassers über die Kunstpflege der Baumgartner. Ferner Franz Berger, die Pfarreien Moosbach, Mining und Weng im „Archiv für die Geschichte der Diözese Linz" IV (1907), S. 35 ff.

Baumgartner auf dessen Sitz Fraunstein und in der Sepulturkapelle zu Mining entfaltete, legt mir sogar die Vermutung nahe, daß Wertinger auch den Riß für den schönen Grabstein des Peter Baumgartner, gest. 1525 in Mining, vom Jahre 1527 gefertigt hat. Aus dem reichen Grabmalschatz der Kirche, der sich vorwiegend aus Passauer und Innviertler (Rieder und Braunauer) Arbeiten zusammensetzt, und aus der Grabplastik des ganzen Gebietes fällt das vorzügliche Monument mit dem fast lebensgroßen Bildnis Baumgartners in seiner schweren Brokatrobe jedenfalls vollständig heraus.[1] Sollte vielleicht Rottaler, an dessen Hand der prächtige Kopf des Verstorbenen in manchen Einzelheiten erinnert, das Werk nach seines Mitbürgers Zeichnung für Herzog Albrechts großen Kanzler, der in Landshut ein Haus besaß, ausgeführt haben?

Ein außerordentlich charakteristischer Zug ist Rottalers Freude an den Engelchen und Putti. Sie sind ja Gemeingut der deutschen Frührenaissance, aber auch der Spätgotik keineswegs fremd, und es wäre eine außerordentlich dankbare Aufgabe, einmal sorgfältig zu untersuchen und zu analysieren, wie aus den Engelchen eines Meisters E. S. oder eines Wohlgemut sich die Putti und Bambini des neuen Stiles entpuppten. Der Mailänder Holzschnitt der Sammlung Rothschild-Paris eröffnete uns wenigstens für unseren Meister einen Einblick, der freilich ganz vereinzelt ist für das Gebiet. Ich bin aber überzeugt, daß es nicht das einzige Blatt war, das ihn anregte und ich suche speziell in der Lombardei nach weiteren Beispielen. So weisen z. B. die Putten am Stein des Thomas Löffelholz in Altötting eine merkwürdige Aehnlichkeit auf mit dem Terrakottaschmuck an den Südarkaden des kleinen Klosterhofes der Certosa und der Casa Cortese in Cremona. Offen muß ich freilich lassen, wie eine derartige Abhängigkeit zu erklären wäre, denn Italiens Erde hat Rottaler sicherlich nie betreten.

Gerade bei den Putten und Engelchen wird man sich aber auch der deutschen Buchkunst jener Zeit erinnern müssen. Und wir finden denn auch die lustigen Schildhalter und neckischen Engelknaben, die am Stein des Lang von Wellenburg, des Kärgl, des Klosen u. a. a. O. sich herumtummeln, genau wieder in zwei Titelumrahmungen aus der Offizin des Johannes Weißenburger, der im Jahre 1515 von Nürnberg nach Landshut übergesiedelt war[2] (Abb. 63).

Auch die architektonischen Glieder, nicht nur die in das dekorative Rahmenwerk einbezogenen, sondern auch die wirklichen Bauelemente, wie die Säulen des Freisinger Hofes sind ganz im Geiste der Bücherornamentik gedacht. Es ist dasselbe kindlich-frohe Spielen mit den noch ungewohnten Formen, aus denen

---

[1] Von diesem hervorragenden Werk gibt eine Abbildung in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission 1880, S. 128 ff. ein durchaus ungenügendes Bild. Die Vermutung Bergers a. a. O. S. 61, dem Bildhauer habe ein Porträt Peter Baumgartners von Dürer oder seiner Schule vorgelegen, läßt sich kaum halten. Die Ähnlichkeit Baumgartners mit Dürers Maximilian (B. 153 u. 154) ist eine durch das Kostüm bedingte, rein äußerliche.

[2] Das Titelblatt zu „Sacerdotum defensorium Christophori Scheurli“ ist im wesentlichen eine Kopie im Gegensinne eines Titels von Hans Holbein für den Frobenschen Druck: Breve sanctissimi domini nostri Leonis X ad Desyderium Erasmum Roterodamum (von 1515 oder 1516). Der zweite Titel zu „De confirmatione Christiane fidei“ stammt von 1519.

eine selbstschöpferische Phantasie etwas Neues und trotz allen Mißverständnissen etwas Eigenartiges zu gestalten wußte. Alles ist deutsch, und niemandem könnte es in den Sinn kommen, in dem Freisinger Residenzhof einen italienischen Cortile zu erblicken. In der barocken Häufung von allen möglichen Motiven, in der die Gliederung einer Stütze nach ihren Hauptteilen nur wie verschleiert erscheint, fühlen wir sogar noch etwas vom Geiste jener mit abenteuerlichen Schmuckformen tändelnden Spätgotik, die oft zugunsten eines Reichtums von Einzelformen das strenge konstruktive Gefüge des älteren mittelalterlichen Systems preisgibt oder doch wesentlich lockert. Man wird in diesen naiven Neuerungsgedanken vergebens nach der formalen Reinheit und Schönheit suchen, wie sie die Italiener im Vitruvius sahen, aber man wird sich dafür freuen an dem lustigen Gären und Sprossen und an dem frischen Wagemut eines Vorwärtsstrebenden. „Es ist der Deutschen Gemüt", wie Dürer sagt, „daß da alle, die etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Fatzon darzu wollen haben, die vorher nie gesehen war". Und so hat auch unser Rottaler sich eifrig „bemüht, etwas Weiteres und Fremdes zu finden, in dem Sinne, daß in den Teilen nicht ein Ding allein gut ist, sondern daß viele Dinge gut sind, wer sie weiß zu machen".

Einen zweiten Bau wie den Freisinger Residenzhof besitzt Altbayern nicht. Die Erker an der alten Maut in Wasserburg vom Jahre 1531 mit der schüchternen Einfügung einiger Renaissancesäulchen sind die einzigen ihm verwandten Architekturen.

▣

Der Frührenaissance in Altbayern, die, wie außer Rottaler noch andere Meister bezeugen, in erster Linie ihren Ausgang von den fränkischen Meistern nahm, war keine lange Dauer beschieden, und wenngleich sie im Verlaufe von zwei oder drei Jahrzehnten auch eine ansehnliche Folge von Werken schuf, so vermochte sie sich doch nicht in breiterer Masse durchzusetzen. Mit dem Bau der Landshuter Residenz kamen die Fremden ins Land, die dem neuen Stil am Hofe zum Siege verhalfen. Aber Kirche und Volk bezwang die welsche Weise nicht; zu tief wurzelte in ihnen die Gotik. Noch weit ins 16., ja sogar ins 17. Jahrhundert hinein findet man ihre Ausläufer in der Baukunst Altbayerns.

Die Bildnerei aber, in den ersten Jahrzehnten noch auf ragender Höhe stehend, geriet gegen die Mitte des Jahrhunderts immer mehr in Verfall. Die Spätgotik hatte die Gotteshäuser mit bilderreichen Altären und Chorgestühlen gefüllt. Es fehlte den Bildhauern an großen Aufgaben und mancher mochte wie der Tiefenbronner Meister seufzen: „Schrie Kunst, schrie und klag dich sehr, din begert jecz niemen mer." Wo aber doch noch einmal ein stattliches Werk geriet, da wucherten unter der neuen Saat immer wieder lustig die alten bodenständigen, wurzelechten Triebe empor, wie z. B. an dem im Widerstreit seiner Formen so originellen Hochaltar der Liebfrauenkirche von Ingolstadt aus dem Jahre 1572.[1]

Die volkstümlich breite Pflege der spätgotischen Bildnerei vererbte sich nur in der Grabplastik auf das 16. und 17. Jahrhundert. Die lebensgroßen Porträtreliefs

[1] K. D. B. I, 29 u. Taf. 6 u. 7. Ausführlich gewürdigt von Richard Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in Deutinger-Specht, Beiträge zur Geschichte etc. des Erzbistums München und Freising Bd. IX (1905), S. 40 ff.

aber rücken mehr und mehr in den Hintergrund, und die wenigen Beispiele verraten nur allzu deutlich die unzulängliche Kraft ihrer Schöpfer.[1] An ihre Stelle traten die Epitaphien, die in ihrem meist bescheidenen Format, in der ausgesprochen malerischen Haltung ihrer Szenen und in der Subtilität der Ausführung mehr dem herrschenden Zeitgeschmacke entsprachen und im Banne der „Kleinmeister" stehen. Der monumentale Zug der älteren Grabmalkunst Altbayerns war und blieb verloren. In Rottaler haben wir ihren letzten bedeutenden Meister kennen gelernt. Seine Monumente des Klosen und Leberskircher überragen sogar weit den gewohnten sepulkralen Monumentalstil der altbayerischen Spätgotik.

Stephan Rottaler steht, ein Janus, zwischen der alten und neuen Zeit. In seiner Kunst löste sich die Gotik auf zur Frührenaissance, mit ihm aber versiegte auch wieder die Frührenaissance Altbayerns, deren fruchtbarster, vielseitigster und charakteristischster Repräsentant er war. Eine künstlerische Nachfolge war ihm ebensowenig beschieden wie seinen altbayerischen Zunft- und Zeitgenossen Wolfgang Leb, Joerg Gartner oder Matthäus Krenïß.

[1] Die besten Arbeiten besitzen wir in den Steinen des Jörg Hundt zu Lauterbach, gest. 1566, in Lauterbach und des Eustachius Ligsalz, gest. 1576, an der Frauenkirche in München.

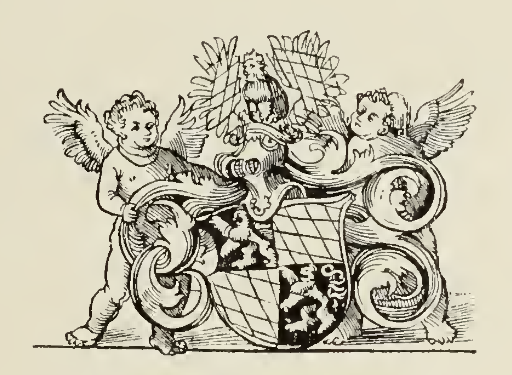


Abb. 63. Von einer Titelumrahmung der Offizin Johannes Weißenburger in Landshut. 1519.



ABBILDUNGEN

Seite

KÜNSTLER-REGISTER



ORTS-REGISTER







